This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

LIED UND EPOS

in

germanischer Sagendichtung

Von

Andreas Heusler

Dortmund 1905
Druck und Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus

831.03
H595

H595

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

LIED UND EPOS

in germanischer Sagendichtung

Von

Andreas Heusler

STANFORD LIBRARY

Dortmund 1905
Druck und Verlag von Fr. Wilh. Ruhfus

164696

TAMPCHD LIBRA

Stanford Library

1. Einleitendes. Die Sammeltheorie.

Der englische Forscher W. P. Ker hat in seinem gedankenreichen Buche Epic and Romance (London 1897) mit großem Nachdruck den Unterschied ausgeführt zwischen dem gedrungenen Stile der Eddalieder, des Hildebrandsliedes, des Finnsburgfragmentes und der breiten Darstellungsweise des Beowulf, der Walderebruchstücke und des Byrhtnoth. In der stabreimenden Zeit hat die Heldendichtung der Engländer die Entwicklung vollzogen zu einer ruhigeren, reicheren, anspruchsvolleren Erzählart. Durch diesen Wandel im Stile weit mehr als durch die Vergrößerung der heroischen Fabel entstanden die längeren Epen. Nicht Agglutination und Contamination waren die entscheidenden Kräfte. Der alte Grundriß eines kurzen Liedes konnte beibehalten werden, und durch beredteren Vortrag, durch Ausschmückung des Einzelnen erreichte man das Maß eines umfänglichen Epos. Die meisten der stabreimenden 'short lays' entsprechen an sagenmäßigem, episch-dramatischem Gehalte nicht einzelnen Episoden der homerischen Gedichte: sie würden, in homerischem Stile behandelt, für ganze Epen ausreichen. 'Es ist noch unbewiesen, daß Epen auf dem Wege der Zusammenkettung entstehen konnten,' aber wenn sie jemals auf diesem Wege entstanden, dann müssen ihre Kettenglieder, die Lieder, von anderer Beschaffenheit gewesen sein als die kurzen stabreimenden Gedichte der Germanen. Vgl. besonders S. 92 ff. 105 f. 140 f. des genannten Werkes.

Aus den Schriften der letzten acht Jahre darf man schließen, daß Kers Darlegungen in Deutschland nicht die verdiente Beachtung gefunden haben. Mit den folgenden Blättern möchte ich dazu beitragen, diese Gedanken in die Erörterung der Fachgenossen einzuführen. Wir wollen feststellen, wie sich die von Ker in diesem Zusammenhange nicht berücksichtigte Reimdichtung, die mhd. Heldenepen und die Balladen, zu der Frage der Stoff-

STANFORD LIBRARY

begrenzung verhalten. Auf dem stabreimenden Gebiete glaube ich Kers Auffassung, namentlich was die Eddalieder betrifft, ergänzen und berichtigen zu können.

Man ist einig darin, daß kurze erzählende Lieder bei den Germanen seit vorgeschichtlicher Zeit weit verbreitet, vielleicht allgemein verbreitet waren; daß sie das wichtigste Organ der Heldensage, in der heidnischen Zeit auch der Göttersage bildeten. Die Bruchstücke des Hildebrandsliedes und des Finnsburgkampfes gehören, unbeschadet aller Unterschiede, in eine Familie mit den erzählenden Eddagedichten und zeigen, daß diese nicht eine skandinavische oder norröne Besonderheit sind. Zeugnisse verschiedener Art ergänzen unser armes Material und erlauben Schlüsse auf andere Germanenstämme. Auch in der endreimenden Zeit dauerte das kurze erzählende Heldenlied fort. Aus dem Schlusse des Mittelalters sind uns zwei deutsche Vertreter gerettet, das junge Hildebrandslied und das Gedicht von Ermenrichs Tod: beide dadurch unschätzbar, daß wir sie alten stabreimenden Dichtungen, nämlich dem ahd. Hildebrandslied und den eddischen Hamðismál, an die Seite halten können. Bei gründlicher Umgestaltung des Stiles zeigen sie die Stoffbegrenzung in der Hauptsache unverändert. Neben tiefgreifender Wandelung der Sagengedanken stimmen sie in Einzelheiten derart zu den alten Gegenstücken, daß man geradezu schließen darf: zwei stabreimende Heldenlieder aus dem 8. Jahrhundert haben sich hier bis ins späte Mittelalter durch alle Häutungen des Stiles und Versmaßes fortgesetzt; sie haben keine Zeile des alten Wortlautes bewahrt, aber sie haben nie in diesen 6—8 Jahrhunderten aufgehört als Gedichte zu leben.

Bei den Balladen ist ein solcher Nachweis in keinem Falle möglich. Aber daß ähnliches vorkam, ist nicht ausgeschlossen. Die nordischen Folkeviser mit Stoff aus der alten Heldensage gehen nicht immer auf geschriebene Prosawerke oder Liederbücher zurück; mehrmals wuchsen sie aus mündlicher Sage hervor und mögen einen früheren Liedinhalt unmittelbar in ihr Gewand des ritterlichen Tanzliedes umgekleidet haben.

Daß 'Epen', lange, ausführliche Verserzählungen, die innerlich jüngere Gattung sind und sich bei den Germanen nur an einzelnen Stellen eingefunden haben, nimmt man mit Recht an.

In der stabreimenden Zeit scheinen nur die Engländer weltliche Epen hervorgebracht zu haben. In welchem Grade immer die geistlichen Epen der festländischen Sachsen von den englischen Vorgängern abhängen mögen: das Vorhandensein sächsischer Heldenepen können Heliand und Genesis nicht beweisen. Ebenso ist der Waltharius keine Übersetzung oder Bearbeitung eines ahd. Epos, kein Zeugnis für das Bestehen von heimischen Heldenepopöen im 10. Jahrhundert. Erst im 12. 13. Jahrhundert gelangte Deutschland zu deutschen weltlichen Epen. Spielmannsdichtungen wie der Rother hatten die Epik der Geistlichen mit fremdem Stoffe (Alexander, Roland) zur Voraussetzung. Für die sogen. Volksepen kam das Vorbild der Ritterromane dazu. Nicht von einer Wiedergeburt, sondern von einer Geburt des deutschen Epos im 12. Jahrhundert kann man sprechen — sofern man das Wort 'Epos' im engeren, technischen Sinne nimmt, nicht gleichbedeutend mit erzählender Dichtung.

Man kann die Frage stellen: wie verhalten sich die Epen zu den Liedern? oder, da die Epen die innerlich jüngere Gattung sind: wie gelangte man von den Liedern zu den Epen? Wobei von vornherein damit zu rechnen ist, daß die Wege sehr ungleich gewesen sein mögen. Auch ist nicht daran zu denken, daß jedes unserer Sagenepen seinen Inhalt aus Liedern bezogen und den Vorgang 'Lied > Epos' am eigenen Leibe durchgemacht hätte.

Die eben gestellte Frage hat nirgends auf germanischem Gebiete eine so eingehende Antwort gefunden wie beim Nibelungenepos durch Lachmann und seine Nachfolger. Nennen wir diese Hypothese kurz die *Sammeltheorie*. Auf andere mhd. Epen hat man sie mit geringerm Erfolge anzuwenden versucht. Das Bild, das Müllenhoff von der Entstehung der Kudrun entwarf, hat nur eine gewisse äußerliche Ähnlichkeit mit der Sammeltheorie, und auch zum Beowulf stellte Müllenhoff eine ganz abweichende Ansicht auf; wogegen ten Brinks Beowulfhypothese als eine Spielart der Sammeltheorie gelten kann.

So wie die Theorie am Nibelungenepos, als ihrem klassischen Objekte, ausgeführt wurde, kann man ihre wesentlichen Eigenschaften folgendermaßen angeben:

1) Das Epos entsteht durch Summierung von Liedinhalten.

2) Die Verbindung der Lieder geschieht in der Hauptsache mechanisch, durch einen 'Sammler' oder 'Ordner'; dieser dichtet wenige Strophen als Füllsel hinzu.

3) Die Erzählweise des Epos ist grundsätzlich dieselbe wie die der Lieder. Mögen auch die Zusätze, die sich auf verschiedenen Stufen an die Lieder anhängten, durch ihren Ton abstechen, so überwiegen doch die Strecken, wo die Lieder selbst unmittelbar zu Worte kommen, wo also der Liedstil identisch ist mit dem Epenstil.

4) Der Epenordner verwirklicht einen Zusammenhang, der schon den Dichtern der einzelnen Lieder vor Augen stand. In unserm Falle: die Erlebnisse Sigfrids bei den Burgunden, dann der Untergang der Burgunden durch die rächende Kriemhild, dieser Gesamtverlauf war schon zur Zeit der einzelnen Lieder ideell vorhanden, nur daß ihn erst das Epos in einer zusammenhängenden Dichtung verkörperte.

5) Die Lieder waren alle mehr oder weniger unselbständig, episodisch; keines erzählte eine ganze Sage, nur eines, das letzte, führte eine Sage zum Abschluß. Mehrere Lieder müßten ἐξ ὑπολήψεως entstanden sein: dazu bestimmt, den Faden da aufzunehmen, wo ihn ein früher gedichtetes Lied hatte fallen lassen.

Diese Anschauung von der Stoffbegrenzung der Lieder hat man verallgemeinert. Die germanische Heldendichtung, so lehrte man, war cyklisch: wollte ein Heldendichter ein Lied schaffen, so wählte er einen Ausschnitt aus dem Kreise der Sage zu einem einzelnen, gesonderten Vortrag. Die Lieder entstanden von vornherein als Perlen zu einem Halsbande, gleichviel ob das Halsband wirklich hergestellt wurde oder nur in der Phantasie der Dichter und Hörer da war.

Von den Einwänden, die gegen Lachmanns Liedertheorie erhoben wurden, erwähnen wir zweie.

Man sagte erstens: wir vermögen die Lieder nicht nach ihrem Wortlaute aus dem Epos herauszuschälen. Der 'Sammler' war nicht nur Sammler, sondern auch Bearbeiter, Umdichter. Die vorausgesetzten Lieder waren die *Quellen,* nicht die unmittelbaren Bausteine des Epos.

Zweitens bestritt man, daß Abschnitte mit geringem epischem Gehalte als Lieder bestehn konnten. Stücke wie der Sachsenkrieg oder wie Etzels Vermählung seien nur als Dichtung für die Zwecke des zusammenhängenden Epos verständlich. Nur die 'Hauptpunkte der Sage' habe man in Liedern behandelt. Wieviele der von Lachmann angesetzten zwanzig Lieder solche 'Hauptpunkte' enthalten, darüber kann man verschiedener Meinung sein; aber reichlich der Hälfte wird man sie wohl zugestehn müssen. — Man bemerke, daß sich Müllenhoff schon in der Richtung dieses Einwandes bewegte, wenn er wiederholt ein und denselben Dichter für mehrere benachbarte Lieder annahm.

Die beiden hier angedeuteten Einwände erscheinen heut meistens verbunden. Sie führen naturgemäß in den Fragen der Textkritik zu einem von Lachmann völlig abweichenden Standpunkte. Allein sie führen aus dem Bereiche der Sammeltheorie nicht wirklich hinaus. Von den erwähnten fünf Zügen der Theorie wären der zweite und allenfalls der dritte zu streichen; die drei übrigen bleiben bestehn: das Epos ist immer noch eine Verbindung episodischer Liedinhalte, wobei ein ideell schon vorhandener Zusammenhang verwirklicht wird. Bei den betreffenden Gelehrten — ich brauche keine Namen und Stellen anzuführen — begegnen auf Schritt und Tritt Ausdrücke wie '*Zusammenfassung* zu einem einheitlichen Epos'; 'beim *Zusammensingen* und engern Verschmelzen *mehrerer Lieder*'; 'der Gedanke, die mündlich verbreiteten Lieder, die umlaufenden *Stücke* von Erzählungen aus der Heldensage zu *zusammenhängender* Erzählung zu *verbinden*'. Diese Wendungen gehören der Sammeltheorie an. Übrigens wird nur selten zwischen Liedstil und Epenstil ein grundsätzlicher Unterschied gemacht; sodaß auch der dritte der obigen Punkte noch auf diese bedingte Sammeltheorie zutrifft. Der Ependichter, so nimmt man wohl an, hat sich an den Wortlaut seiner Quellen zwar wenig gebunden, aber seine eigene Erzählart lag von der der Lieder nicht allzu weit ab.

2. Die Stoffbegrenzung in Lied und Epos.

Die empirische Frage, wie sich die überlieferten Lieder älterer und jüngerer Zeit zu den geforderten Liedern der Sammeltheorie verhalten, hat Wilhelm Müller 1845 verfolgt (Über die Lieder von den Nibelungen S. 5 ff.): trotz enger Begrenzung des Beobachtungsfeldes mit überraschend klaren Blicken — nur daß er dann doch wieder einen Pakt mit der Agglutinationslehre schließt und die Ergebnisse des eigenen Sehens trübt.

Er hat wenig Nachfolge gefunden. In den spätern Schriften zur Nibelungenfrage wird, wie schon bei Lachmann, der Begriff des *Liedes* rein spekulativ gefaßt. Erst Ker hat wieder die Überlieferung befragt, wie ein Lied aussehe, und hat für die Stabreimdichtung den Gegensatz von Lied und Epos in den entscheidenden Zügen klargestellt (s. o.). Nehmen wir die Frage in weiterm Umfange auf, wiefern die episodischen Lieder der Sammeltheorie in empirischen Liedern ihre Gegenstücke finden.

Leider sind uns die Liedquellen des mhd. Epos verloren; über das deutsche Heldenlied um 1200 können wir nicht unmittelbar aussagen. Wir müssen uns an das halten, was vorhanden ist, und dieses Vorhandene hat wenigstens die eine schätzenswerte Eigenschaft: es nimmt einesteils eine ältere Stufe ein als jene verlorenen Lieder: Edda, Hildebrandslied; andernteils eine jüngere Stufe: die Balladen und das verwandte aus dem späten Mittelalter. Wir sind daher in der Lage, von zwei Seiten her Schlüsse zu ziehn, und da diese Schlüsse zu einander stimmen, wird der Einwurf 'andre Zeiten, andre Lieder' für die mitteninne liegende Zeit, das 12. Jahrhundert, nicht zu fürchten sein.

Eine Durchmusterung der germanischen erzählenden Lieder des Mittelalters, der stabreimenden und der endreimenden, zeigt als den unbedingt vorwaltenden Zustand: ein Lied erzählt nicht eine Episode, sondern eine ganze Fabel. *Die epische Fabel und der Liedinhalt decken sich.*

Theoretisch zu bestimmen, wie sich die Fabel, die 'Geschichte', der μῦθος des Aristoteles, abgrenzt gegen den bloßen Abschnitt und anderseits gegen den Sagenkomplex, möchte mißlich sein, und wir wollen es nicht versuchen. In praxi kann

höchst selten nur Zweifel entstehn, wo eine Geschichte aus ist. Man mache die Probe und erzähle die Sage in einfacher Prosa sachgemäß nach; man wird gleich sehen, wo das Punctum zu setzen ist; wo die epische Spannung zur Ruhe kommt.

Gleichwohl gibt es verschiedene Grade der Abgeschlossenheit eines Liedinhaltes. Es gibt selbstgenügsame Fabeln, die ein ganzes Schicksal umspannen und uns bis zum Tode aller Hauptfiguren leiten. Es gibt Fabeln, die uns fühlen lassen, daß die Helden vorher oder nachher noch anderes erlebt haben; es öffnet sich da und dort ein Blick über die Ringmauer hinaus. Dazu kommen die wechselnden stilistischen Eigenschaften: Ein Lied schließt gleichsam mit einem Ruck, oder mit einem stimmungsvollen Fragezeichen — doch meist so, daß der Hörer unschwer die Fabel in sich kann ausklingen lassen. Die Anfänge der Lieder sind besonders mannigfaltig: sie führen in den ruhenden Zustand vor der Verwicklung ein; oder sie gehn medias in res; sie können auch ein großes Anfangsstück der Fabel überspringen, d. h. sie vermitteln es dem Bewußtsein des kundigen Hörers durch Rückblicke.

Greifen wir einzelne Fälle heraus!

Das alte Hildebrandslied schloß mutmaßlich mit dem Tode des Sohnes bezw. der Klage des Vaters. Dann enthielt es in dem einen festgehaltenen Auftritte eine vollständige Fabel ('a single tragedy contained in a single scene' Ker S. 135): das einzige doppelseitige Ereignisgedicht, worin ideale und reale Zeit so ziemlich zusammenfallen. Der Dichter hätte auch anders verfahren können: mit dem Aufbruche des Helden beginnen (wie das junge Hildebrandslied) oder schon mit der Flucht des Helden von dem *barn unwahsan,* wobei die dreißig Jahre Fremde mit ein paar Strichen bedacht worden wären. Darum ist doch die Einscenen-Anlage unsers Dichters nicht etwa episodisch! Sie schließt das Ganze in sich, nur bewältigt sie es zum Teil durch Rückblicke.

Da der Held der Vater-Sohnsage zum Waffenmeister Dietrichs von Bern gemacht worden war, kann man unsern Liedstoff als einen Teil der Dietrichsagen ansehn. Die Hörer des alten Liedes kannten diese Sagen: Deotrîh, der Hûneo truhtîn, das waren keine leeren Namen: sie wiesen auf weitere Zusammen-

hänge. Aber innerhalb dieser ostgotischen Sagenreihe hat zweifellos die Vater-Sohngeschichte das Maß von Selbständigkeit, das eine eigene Fabel ausmacht. Ein Vergleich etwa mit dem 'Iringliede' in den Nibelungen zeigt sofort den ganzen Abstand. Hier, bei Iring, eine schmückende Episode aus einer Sage: zwischen Iring und Hagen kommt kein altbegründetes Verhängnis zum Austrag, ihre Gegnerschaft hat den Zweck, den Kämpfen am Hunnenhofe einen sagenberühmten Namen und einen besonders spannenden Waffengang einzuverleiben. Dort, bei Hildebrand, eine runde Sage, die sich lose in einen Sagenkomplex einfügt.

Auf englischer Seite bildet der Auszug aus der Finnsage, im Beowulf Z. 1070—1160, ein wertvolles Zeugnis. Wir sehen, als einmaligen, zusammenhängenden Vortrag eines Sängers, m. a. W. als ein Lied, dachte sich unser Dichter nicht etwa eine Episode, sondern eine abgerundete Sage, in diesem Falle sogar eine von sehr reichem Aufbau (vgl. Ker S. 94 ff.). Der Auszug — und wohl auch das vorschwebende Lied — befolgt das Verfahren, die ersten Stufen der Handlung nur durch Rückblicke zu vermitteln; der eine Hauptkrieger ist schon zu Anfang gefallen. Aber nach hinten werden wir bis zum letzten Ende geführt.

Über die Stoffbegrenzung des fragmentarisch erhaltenen Finnliedes[1]) sich den Kopf zu zerbrechen, würde nicht lohnen, und ich will nur kurz zu Ker S. 97 bemerken: Daß das Lied nur den Kampf in der Halle behandelt habe, also ausgesprochen episodisch gewesen sei, ist zum allermindesten keine nötige Annahme. Gewiß hat es 'all the appearance of a short lay' und stellt sich in die Reihe des Hildebrandsliedes und der Eddalieder, nicht des Beowulf, Waldere, Byrhtnoth. Aber damit ist ja nicht gesagt, daß es einen Auftritt umfaßte: beim Hildebrandslied beruht diese Anlage auf der besondern Art des Sagenstoffes. Der Kampf in der Halle ist da wo unser Fragment abbricht wahrscheinlich zu Ende; daß bei entsprechender Knappheit der

[1]) Die Bezeichnung 'Finnlieder' für die beiden in Frage stehenden Gedichte hätte den gleichen Sinn wie in der Edda die Überschriften Atlakviða, Þrymskviða, Hymiskviða: das Lied wird gern nach dem Haupt-Gegenspieler benannt. Auch in aisl. Prosa z. B. 'Fróða þáttr' in der Hrólfs saga kraka: Fróði ist der Gegenspieler, nicht der Held. Die Hauptfiguren, die 'Helden' der Finnsage sind ja offenbar Hengest und Hildeburh.

Erzählung die weitern Vorgänge bis zum Schlusse folgen konnten, ohne daß der Umfang der längsten eddischen Ereignislieder überschritten wurde, erscheint glaubhaft. In ungefähr 300 Langzeilen (= 70—80 eddischen Strophen) kann man sich die ganze Finnsage im Stile des Bruchstücks bewältigt denken. Man übersehe nicht, daß das Referat im Beowulf nicht blos kürzt, sondern auch elegisch erweitert; es ist nicht sowohl ein Auszug als eine Paraphrase einer Finndichtung.

Wenden wir uns den erzählenden Eddaliedern zu, so finden wir hier verwickeltere Verhältnisse; die Kompositionsform ist recht mannigfaltig. Nötig ist zunächst, die Ereignislieder von den Situationsliedern zu unterscheiden: jene führen eine Sagenhandlung unmittelbar vor Augen; diese stellen die eigentliche Sage durch rückblickende (selten vorausblickende) Reden dar und erfinden bisweilen zu den Reden eine rahmenhafte Handlung.

Daß ein Ereignislied wie die Þrymskviða eine abgerundete Fabel vorbringt — 'wie der Gott Thor in Weiberkleidung von dem dummen Riesen seinen Hammer zurückgewinnt' —, leuchtet ein. Wenn Ker meint, wir hätten hier eine Thors*episode;* Þrymskviða und Hymiskviða seien 'Kapitel, Episoden aus der Geschichte von Thor', Bruchstücke eines 'legendary cycle' (S. 93. 110. 138), so ist zu erwidern: Thors Riesenkämpfe als Gesamtheit sind eine Abstraktion; eine Lebensgeschichte Thors hat es in keines Nordländers Kopfe gegeben, sogar der ordnende Sammler Snorri denkt nicht daran, eine solche zu entwerfen. Die Realität waren die einzelnen Thorsfahrten, die man nicht wohl als 'Bruchstücke' eines imaginären Ganzen fassen kann, und eine solche Thorsfahrt erzählt die Þrymskviða als selbständige Fabel. Entsprechendes gilt von dem Freysliede Skirnisfǫr. Über die Hymiskviða nachher.

Daß die eddischen Heldenlieder nirgends 'eine Reihe Cantos' zu einem Epos liefern, hat man oft bemerkt. Aber wenn man darin Abfall und Entartung fand (Grundtvig Danmarks gamle Folkeviser 3, 340; Jessen Über die Eddalieder S. 55. 58), so ließ man sich nicht von Beobachtung oder auch nur Wahrscheinlichkeitsgründen leiten. Die 'alte einheitliche Liederreihe' Jessens ist ein Postulat der epischen Sammeltheorie und hat in Wirklichkeit bei den Germanen, soviel wir sehen, niemals be-

und das Innsteinslied, ebd. Nr. I. III. IV, sind episch abgerundet). Die Voraussetzung war eben, daß solche Lieder als Schmuckstücke des Prosaromans, zusammen mit diesem, zum Vortrage kämen; die Prosa zog den angesponnenen Faden weiter. Es liegen hier epische Formen vor, die sich nur auf Island seit dem 12. Jahrhundert ausbildeten, und die weder in England noch in Deutschland ihres gleichen hatten. Denn die Verseinlagen der Ags. Chronik wird man nicht zu dieser Verwandtschaft rechnen.

Hervorzuheben ist, daß einige Ereignislieder der Edda nicht eine, sondern zwei Fabeln enthalten. Schon ein so altes Gedicht wie das Wielandslied schickt der Fabel von Wielands Gefangenschaft und Rache die Fabel von den drei Brüdern und den Schwanenfrauen voraus. Gemeinsam hatten sie nur die Person des Helden, und auch unserm Dichter, der auf eine sachliche Verkettung ausging, ist es damit nicht recht geglückt. Vor allem hat er die erste Fabel mittendrin einfach abgebrochen Die zweite führt er regelrecht zu Ende: der Schmied hat sich gerochen und fliegt in die Freiheit — — in die Wochenstube der Bǫðvild konnte ein heroischer Dichter wie unserer nicht wohl führen, einem spielmannsmäßigen Erzähler wie dem in der Thidrekssaga stand auch dies frei. Zwei Fabeln verknüpft ferner der Dichter der Hymiskviða: die Erbeutung des Riesenkessels durch Thor und Thors wunderbaren Fischzug. Hier ist aber die zweite Fabel so geschickt in die erste hineingelegt, als Mittelstück des Ganzen, daß wir ohne das Zeugnis anderer Quellen die Einheitlichkeit der Geschichte kaum beargwöhnten. Eigenartig ist der Grundriß der Helg. Hund. I: sie läßt sich anfangs ganz biographisch an, skizziert farblos in Str. 10—14 zwei Kriegszüge des Helden, seine Vaterrache, um dann erst von Str. 15 bis zum Schlusse bei einer einheitlichen Fabel, Helgis Brautwerbung, zu verbleiben.

Das bisherige betraf die Ereignislieder. Von den eddischen Situationsstücken ist die Mehrzahl ganz oder vorwiegend monologisch und entzieht sich schon dadurch jeder Gleichsetzung mit den episodischen Liedern der Sammeltheorie. Unter den Heldengedichten bedarf nur das erste Gudrunlied einer Erwähnung. Es wäre irreführend, seinen Inhalt so anzugeben: das Lied erzählt *das Stück* der Brynhildsage, das zwischen Sigurds Ermordung

und Brynhildens Tode in der Mitte liegt. Denn machen wir uns den Gang der Brynhildsage, in der Bettodform, klar: auf Sigurds nächtliche Ermordung folgt der Jammerschrei der Gudrun und das Lachen der Brynhild; alsdann — man möchte annehmen, am nächsten Morgen, doch schließt es das kurze Sigurdslied 31 ff. unmittelbar an — die Abschiedsscene Brynhildens mit ihrem Selbstmorde. Der Dichter unsrer Guðr. I nun hat nicht einen Ausschnitt aus diesem Verlaufe zu breiterer Behandlung vorgenommen, sondern er hat ein elegisches Idyll ersonnen; einen beschaulichen Auftritt zwischen Gudrun und ihren Frauen, dann einen mehr anklägerischen und rechtfertigenden mit Brynhild. Er verlegt dies in die einzig mögliche Zeitspanne, die Morgenstunden vor Brynhildens Tode. Es ist eine lyrische Erfindung, die die Sagenhandlung keinen Schritt vorwärts schiebt: was man doch von keinem der zwanzig Nibelungenlieder behaupten kann. Und vor allem, unserm Elegiker lag der Gedanke fern, daß sein Lied nach vorn und hinten an zwei andre Lieder anschließen und im Verein mit diesen den Schlußteil der Brynhildsage ausführlich erzählen sollte. Man sieht, von irgendwelcher Analogie zu den episodischen Liedern im Nibelungenepos kann hier nicht die Rede sein. Eher noch könnte man derartiges in dem Götterliede Baldrs draumar finden. 'Die Götter in Angst um Baldr; Odin erfragt von der unterweltlichen Seherin das Geschick des Gottes': dies könnte man sich episodisch, präludierend einem Ereignisgedichte mit der Baldrsage vorangeschickt denken. Aber kein Zweifel, daß das kleine Lied dafür nicht bestimmt war! Eher sollte es eine Art Résumé der Sage sein, als Wechselrede mit dem Motiv der Weissagung in dichterischem Rahmen ausgestaltet; eine entfernte Vorstufe des Programm- und Memorialgedichts Grípisspá.

Nun ein Blick auf die reimenden Helden- und Ritterlieder!

Saxos und der Vita Sancti Canuti ducis Zeugnis über den sächsischen Gefolgsmann, arte cantorem, der im Jahre 1131 zur Warnung des Herzogs Knut das Lied von der 'notissima Grimi dae erga fratres perfidia' singt, dieses Zeugnis lehrt ähnliches wie der Finnvortrag im Beowulfepos: ein umfänglicher Sagenstoff, in diesem Falle die Burgundensage, in den Schranken eines kurzen Liedes auf einmal vorgetragen (nach der Vita sogar drei

mal hintereinander). Zu dem hier vorauszusetzenden Umfange stimmt das dänische Lied 'Kriemhildens Rache' (Grimilds hævn, Danm. gamle Folkeviser Nr. 5). Diese etwas wüste und schlecht überlieferte Dichtung ist (vgl. Bugge DgF. 4, 595 ff., Steenstrup Vore Folkeviser S. 92 ff. 119 f., Boer Arkiv 20, 167 ff.) eine äußerliche Übertragung eines niederdeutschen Liedes, das z. T. vom Nibelungenepos abhing, also nicht etwa jenem Liede von 1131 gleichgesetzt werden darf. Die beiden dänischen Texte des 16. Jahrhunderts erzählen in 93 bezw. 72 Langzeilen (= 18—24 Nibelungenstrophen) den Burgundenuntergang. Sie beginnen mit Kriemhildens Botensendung; Text A bleibt in dem Auftritte zwischen Hagen und Rüedeger stecken, der kürzere Text B führt offenbar bis dicht an den Schluß, von den Streitern ist nur Hagen übrig geblieben: es kann kein Zweifel sein, daß am Ende wie auch im Innern der Dichtung etliche Verse verschwunden sind. Das deutsche Lied dürfte auf 30 Strophen (zu vier Langzeilen) oder etwas mehr anzuschlagen sein, und dies entspräche dem Umfange der eddischen Atlakviða ohne den Schlußteil, die Rache am Hunnenkönig.

Als Gegenstück nehme man die aus nordischer Überlieferung fließende Ballade Sivard og Brynild, DgF. Nr. 3, deren handschriftliche Texte in 16—31 Strophen (zu zwei Langzeilen) die Brynhildsage erzählen: eine starke Zusammenschrumpfung, verglichen mit den Sigurdsliedern der Edda.

Des Marners viel zitierte Worte (Strauch S. 124 f.):

Sing ich dien liuten mîniu liet,
sô wil der êrste daz,
wie Dieterîch von Berne schiet,
der ander, wâ künec Ruother saz,
der dritte wil der Riuzen sturm,
sô wil der vierde Ekhartes nôt,
Der fünfte, wen Kriemhilt verriet,
dem sehsten tæte baz,
war komen sî der Wilzen diet.
der sibende wolde eteswaz
Heimen ald hern Witchen sturm,
Sigfrides ald hern Eggen tôt.

. . . . . .

dâ bî hæte manger gerne der Nibelunge hort:

diese volkstümlichen Inhaltsangaben sind leider nicht unzweideutig: sie wären mit der Annahme episodischer Lieder von beliebig engem Ausschnitt vereinbar; ebensowohl erlauben sie, an vollständige Fabeln zu denken, also etwa Nr. 1 die Alphartgeschichte, 2 Rothers ganze Brautwerbung, 4 die ganze Harlungen-, 5 die ganze Burgundensage. Kettners Annahme, daß diese *gesungenen liet* kleine Epen — von vermutlich doch ein paar hundert Strophen Umfang — gewesen seien (Österr. Nibelungendichtung S. 164), scheint mir unbegründet.

Das junge Hildebrandslied und das Lied von Ermenrichs Tod gestalten in ihren 20 bezw. 24 Strophen eine abgerundete Sage, ebenso wie ihre alten stabreimenden Vorgänger (s. o.). Und dasselbe gilt von der Menge der nordischen und englischen Balladen. Viele von diesen haben nicht den gewichtigen, dramatisch vollen Inhalt, wie er den alten Heldenliedern eignet. Man nehme etwa DgF. Nr. 426: 'ein Junker und die Königstochter lieben sich heimlich. Es kommt vor den König, er fordert zuerst ihn, dann sie zur Rechenschaft und gibt sie darauf zusammen. Man hält eine frohe Hochzeit.' Oder gar Nr. 411: 'ein Ritter pocht an der Kammer der Jungfrau an; die Dienerin warnt, ihn einzulassen, aber die Herrin läßt ihn ein. Am Morgen eilt er davon; die Jungfrau weint und ringt die Hände, die Magd lacht verstohlen.' Man vermißt an derartigen Fabeln ein rechtes Schwergewicht; man erwartet bis zuletzt eine vielsagendere Schürzung. Aber die Lieder waren nicht dazu bestimmt, sich an andere anzulehnen und mit ihnen eine reichere Geschichte auszumachen.

Andere Male entsteht der Eindruck des Unselbständigen durch jähes Abbrechen und lückenhafte Darstellung, die mehrere der Voraussetzungen dunkel läßt. So in der Ballade DgF. Nr. 316. Hier wird der Grund der sein, daß der Dichter eine geschichtliche Begebenheit besang, die noch in frischer Erinnerung war (Olrik DgF. 6, 1): er durfte das Verschwiegene als bekannt voraussetzen, und den abrupten Ausgang des Handels mußte er nehmen, wie ihn die Wirklichkeit darbot. Auch derartige Lieder entstanden nicht als Teile eines größern Ganzen.

In einzelnen Fällen handelt es sich um Ablösung oder Verbindung von Fabeln. Bei DgF. Nr. 7 'König Dietrich und seine Gesellen' erzählt Fassung A in Str. 8—35 den Kampf Videriks (Witeges) mit dem Riesen, dann Str. 36—89 die Erlebnisse in König Isungs Lande. Die Fassungen BC bringen nur den Kampf mit dem Riesen, die Fassungen D—G nur die Erlebnisse bei Isung. Das zusammenhängende Ganze wie in A ist nach Ausweis der Thidrekssaga das ursprüngliche. Aber die beiden genannten Teile hatten Selbständigkeit genug, daß man ohne viel Änderung aus jedem ein Lied für sich machen konnte.

Anders liegt es bei DgF. Nr. 126 'König Waldemar und seine Schwester' und Nr. 127 'König Waldemar und seine Schwestertochter'. Das zweite Lied erzählt die Rache der Schwestertochter für die im ersten Liede berichtete Tötung ihrer Mutter, der Schwester Waldemars. Nr. 127 bildete von Anfang an eine Fortsetzung von Nr. 126; hier haben wir den Fall, daß ein Lied ἐξ ὑπολήψεως zu einem frühern hinzugedichtet wurde. Das erste Gedicht konnte, wie schon seine Verbreitung zeigt, für sich allein vorgetragen und genossen werden; das zweite übernahm viel Voraussetzungen aus dem ersten und hatte trotz seinem ansehnlichen Umfange und verhältnismäßig reichen dramatischen Inhalte nur bedingte Selbständigkeit. In dem Texte Nr. 126 G sehen wir die beiden Liedinhalte verbunden; als Bindeglied genügte éine Strophe (52); beide Hälften sind stark gekürzt, sodaß diesem umfassenden Liede die verschiedenen Texte der Sonderlieder an Umfang ziemlich gleichkommen, z. T. sogar bedeutend darüber hinausgehen. Die Sachlage hat, wie man sieht, eine partielle Ähnlichkeit mit den Voraussetzungen der epischen Sammeltheorie. Aber, um von den andern Unterschieden zu schweigen, das Ergebnis des Zusammenfügens ist kein Epos oder auch kein Schritt zum Epos hin, sondern bleibt nach Umfang und Art in den Schranken der Ballade. Grundtvig faßte den Fall anders auf (DgF. 3, 65 f. 131 ff.): das Doppellied 126 G wäre älter als die Sonderlieder 126 A—F und 127. Dann wäre also der Hergang ähnlich wie vorhin bei Nr. 7 'Dietrich und seine Gesellen': die zwei trennbaren Handlungen éines Liedes hätte man zu eigenen Liedern angeschwellt.

In den Balladen DgF. Nr. 68. 76. 82/83, die Grundtvig

ähnlich beurteilt sehen will (Dg F. 3, 65 f. 342 Note), handelt es sich m. E. nicht um Abtrennung und Verbindung zweier verhältnismäßig selbständiger Fabeln, sondern wir haben hier Beispiele für die in der Balladendichtung so häufigen Vorgänge: ein Lied büßt ein Motiv, einen Auftritt ein; ein Lied bereichert sich aus Motiven eines andern, ohne den Rahmen einer einheitlichen Fabel zu sprengen. Englische Fälle bei Child Nr. 49 und 51, verglichen mit Nr. 13.

Endlich sei zu den Balladen noch hervorgehoben, daß die färöischen nicht selten eine Einteilung in *Táttar,* Abschnitte kennen. Der Dichter hat einen ihm vorliegenden Stoff so behandelt, daß ein- oder mehrmals ein Vortragsabschnitt entsteht, der mitunter durch ausdrückliche Schluß- und Eingangsverse bezeichnet wird ('Nun wollen wir mit dem Liede aufhören . . für diesmal'; 'Nun wollen wir den zweiten Tátt beginnen'). Das Muster für diese Gliederung werden die isländischen Rímur gewesen sein. Eine altererbte Einrichtung der skandinavischen Balladenpoesie war es augenscheinlich nicht. Vereinzelt kommt es auch in England vor, daß eine längere Ballade mit formelhaften Versen eine Vortragspause markiert, sieh Child Nr. 116. 162. Bisweilen sind die einzelnen Táttar der färöischen Lieder episch unselbständig und ergeben erst zusammengenommen eine abgerundete Geschichte (z. B. Færöiske Kvæder 2 Nr. 9. 10); bisweilen enthält jeder Táttur eine geschlossene Fabel. So in dem bekanntesten Falle, den Sigurdsliedern mit altsagenhaftem Inhalte: 1. Sigmunds Tod, Sigurds Vaterrache, Drachenkampf und Tötung Regins, das Ganze zu einer leidlichen Einheit gestaltet; 2. die Brynhildsage; 3. der Untergang der Gjukunge. Dies sind drei umfängliche Lieder, die ohne die überleitenden Schlußstrophen auf eigenen Füßen stehen könnten. Doch rühren sie vermutlich von éinem Dichter her, der nach nordischer und deutscher Sagenform — Vǫlsungasaga und Thidrekssaga als Hauptquellen, vgl. Boer Ark. 20, 142 ff. — das seltsam widerspruchsvolle Gebäude aufführte. Sie waren also von Anfang an dazu bestimmt, einander fortzusetzen; das Phänomen ist: éin Dichtwerk, in drei Vortragsstücke zerlegt, nicht eine Summierung dreier für sich lebender Lieder zu einem größern Ganzen.

Auf zwei Denkmäler der Balladendichtung, die für unsere

Frage besondere Bedeutung haben, kommen wir in Abschnitt 5 eingehender zu sprechen.

Stellen wir jetzt der Stoffbegrenzung der Lieder die der Epen gegenüber.

Eine Fabel, klar abgegrenzt nach allen Seiten, finden wir im lateinischen Walthariusepos. Ebenfalls éine Fabel, doch so, daß sich Blicke auf einen weiteren Zusammenhang öffnen, vergleichbar mit dem Hildebrandsliede, erscheint in der Rabenschlacht: die Geschichte vom Untergange der Etzelsöhne und Diethers, überlastet aber nicht ausgewischt durch die breiten Schlachtschilderungen. Ferner im Alphart: der Untergang des jungen Helden und die Rache für ihn. Sollte die Rache eine spätere Zudichtung sein (Schönbach Altd. Heldendichtung S. 283 ff.), so höbe sie doch die Einheit der Fabel nicht auf. Der Schluß des Alphart ist ähnlich abrupt, wie es sich in einigen Balladen zeigte. Ob das Epos auch zu Anfang so unvollständig, episodenhaft exponierte wie die Rabenschlacht, können wir bei dem Fehlen des ersten Blattes nicht entscheiden.

Zwei Fabeln hintereinander, ohne sachliche ('pragmatische') Verknüpfung, äußerlich addiert, begegnen im Beowulf. Der Kampf mit Grendel und der Grendelmutter ist als éine Fabel, nicht als zwei Sproßformen einer Sage zu betrachten (sieh Laistner Das Rätsel der Sphinx 2, 22 ff., Ker aaO. S. 199). Beowulfs Rückkehr in die Heimat und Bericht von seinen Taten bilden natürlich keine Fabel. Also Grendelkämpfe + Drachenkampf.

Der König Rother erzählt eine Fabel, die Brautwerbung, und dahinter eine lostrennbare, aber sachlich angeknüpfte Fortsetzung: Raub und Wiedergewinnung der Frau.

Das Nibelungenepos enthält zwei Fabeln: die Brünhildsage und die Burgundensage. Die einstige sachliche Unabhängigkeit der beiden Stoffe zeigt die Edda. Aber sobald die Burgundensage zur Gattenrache umgebildet war (8. Jahrh.), schloß sie sich innerlich eng an die Brünhildsage an, sodaß sich die beiden Sagen der Einheit éiner Fabel näherten. Das Nibelungenepos kann daher in Str. 19 das Programm für die Doppelsage geben.

Ortnit-Wolfdietrich verbindet *drei* Fabeln: A Ortnits Brautwerbung, B Ortnits Drachensage, C Wolfdietrichs Dienstmannen-

sage. Und zwar in der Ordnung A—B—C—B—C; zwischen A und B ein loses sachliches Band, B mit C fast nur durch die Person verknüpft.

Drei Fabeln endlich in der Kudrun, zeitlich und ursächlich völlig getrennt, nur durch die Personen bezw. den Stammbaum verbunden; reine Addition.

Der Hürnen Seyfrid, trotz der sprachlich-formalen Einheitlichkeit (Mayer Zs. f. d. Phil. 35, 47 ff.) inhaltlich eine lose Compilation, ist zu bezeichnen als Verbindung zweier Fabeln: 1. das Abenteuer mit dem Schmied und dem Drachen Str. 1—11; 2. die Befreiung der Jungfrau vom Drachen Str. 16—172 (dies aus drei einstigen Sigfridssagen zusammengeronnen). Die erste Handlung hat den Zuschnitt eines Liedes, die zweite den eines Epos. Str. 12—15 und 173—79 sind resumierendes Flickwerk.

3. Liedhafte Knappheit und epische Breite.

Niemand kann leugnen, daß die eben genannten Epen mit zwei und drei Fabeln immer noch Epen blieben, auch wenn wir sie auf eine Fabel beschränkten. Beowulfs Drachenkampf, Z. 2201—3184; Rothers Brautwerbung ohne die Fortsetzung; der Burgundenuntergang in den Nibelungen Str. 1327—2316 (A); die Geschichte von Wolfdietrich und seinen getreuen Dienstmannen; die Kudrunsage Kudr. Str. 563—1705: das wären immer noch stattliche und zweifellose *Epen*, nicht etwa *Lieder*, und doch hätten sie eine einheitliche Fabel zum Inhalt, genau so wie dies für die Lieder die überall vorherrschende Regel ist. Also das wesentliche an den germanischen Heldenepen, das was ihnen das Gattungsmerkmal 'Epos' verleiht, ist nicht etwa die Verbindung von zwei oder drei Fabeln. Dies umso weniger, als auch kurze Lieder, wie wir sahen, zwei Fabeln verbinden können und anderseits auch recht umfängliche Epen mit éiner Fabel auskommen.

Worin liegt also der Grundunterschied zwischen einem 'Liede' und einem 'Epos'? In erster Linie zweifellos in der

Erzählweise. Auf der einen Seite ein gedrungener, andeutender, springender Stil; die 'liedhafte Knappheit'. Auf der andern Seite ein gemächlicher, verweilender, ausmalender Stil; die 'epische Breite'. So weit ein eddisches Atlilied von dem ahd. Hildebrandsliede oder von der englischen Ballade The battle of Otterburn abliegt; so groß der Abstand ist zwischen den Epen Beowulf, König Rother, Nibelunge nôt: jene allgemeinen Kennzeichen sind dort den Liedern, hier den Epen gleichermaßen eigen.

Mit dem Gegensatz liedhafte Knappheit: epische Breite werden oft ein paar andere Gegensätze Hand in Hand gehn: mündlich : schriftlich; gesungen: gesprochen. Aber glatt gehn diese Grenzen nicht durch; noch weniger der Gegensatz strophisch: unstrophisch. Auch mit der minder greifbaren Zweiheit volksmäßig: kunstmäßig deckt sich der Unterschied von Lied und Epos nicht immer. Halten wir die Nibelungen und die Kudrun neben die Balladenpoesie, so empfinden wir als einen der stärksten Unterschiede den: die *Lieder* leben und weben in Wiederholungen, selten wird ein noch so kurzes Lied anzutreffen sein, das nicht eine seiner Zeilen zweimal brächte; die *Epen* meiden diese Ausdrucksweise geflissentlich (Kettner a. a. O. S. 66, Panzer Hilde-Gudrun S. 53). Und noch in andern Dingen — man denke an Gleichlauf der Sätze, Symmetrie der Perioden — ist der syntaktische Stil der sangbaren Balladen von dem der unsangbaren Heldenepen grundverschieden. Aber auch diese sprachlichen Merkmale kreuzen sich zuweilen mit der Grenze zwischen Liedern und Epen: von unsern stabreimenden kurzen Gedichten verwendet nur die Minderzahl der Eddalieder jene balladenartigen Stilfiguren (Zs. f. d. A. 46, 246), und anderseits haben die spielmännischen deutschen Epen nicht wenig davon herübergenommen. Man findet im germanischen Mittelalter mehrere Liedstile und mehrere Epenstile, sobald man die sprachlichen Ausdrucksmittel berücksichtigt: vor einer einfachen Zweiheit 'Liedstil: Epenstil' kann nur die Rede sein im Gedanken an die außersprachliche, 'innere Erzählform', das allgemeine Tempo der Darstellung.

Knappheit und Breite sind ein besseres Kennzeichen als die äußerlich bemessene Kürze und Länge. Denken wir uns eine

erzählende Dichtung von 150 Nibelungenstrophen. Es würde sich fragen, ob sie als außergewöhnlich langes Lied oder als außergewöhnlich kurzes Epos anzusprechen sei. Die Entscheidung läge darin, ob die Fabel der Dichtung reich oder einfach wäre. Wäre eine reiche Fabel wie etwa der ganze Burgundenuntergang in 150 Strophen dargestellt, so wäre die Erzählweise notwendig entsprechend knapp, und wir ständen immer noch im Bereiche des *Liedes*. Eine einfache Fabel wie die Vater-Sohnsage, in 150 Strophen behandelt, würde einen breiten Stil bedingen, und wir hätten ein *Epos* zu statuieren. Der Hauptteil des Hürnen Seyfrid mit seinen 157 Strophen enthält eine sehr einfache Fabel, und dem entspricht es, daß er ohne Frage den Habitus eines Epos, nicht eines Liedes hat. Die drei færöischen Sigurdslieder (s. o.) zählen zusammen die stattliche Zahl von 1246 Langzeilen. Aber mit dieser Verszahl bewältigen sie einen Sagengrundriß, der über den des Nibelungenepos an beiden Enden beträchtlich hinausragt, und demgemäß hat ihr Stil liedhafte Art.

Gewiß ist Knappheit und Breite etwas ebenso gradmäßiges wie Kürze und Länge. Der altenglische Finnsburgkampf ist nicht ganz so gedrungen wie der durchschnittliche Erzählstil der Edda in den redelosen Teilen. Innerhalb der Edda selbst haben wir Stufen; das zeigt schon die sehr ungleiche Verszahl der Lieder mit gleichem Sageninhalt (zwei Atlilieder, drei Sigurdslieder); daß die nordischen Dichter insgesamt viel knapper erzählt hätten als die südgermanischen, kann man im Blick auf die längsten eddischen Ereignisgedichte nicht annehmen. Die Balladen sodann, im Ganzen betrachtet, sind noch kurzatmiger, noch skizzenhafter als die stabreimenden Lieder. Theoretisch müßte man daher Übergangsglieder, die jede scharfe Grenze verwischen, nach Belieben einräumen. Aber in praxi scheint die germanische Sagendichtung vom Beowulf bis auf Ermenrîkes dôt solche unklaren Mittelstufen zwischen Liedern und Epen kaum zu besitzen; man könnte allenfalls die englische Geste von Robin Hood und dänische 'Romanviser' wie Axel und Valborg erwähnen. Eine Folge von 10 Strophen, 40 Langzeilen, an beliebiger Stelle aus den Nibelungen oder dem Beowulf ausgehoben, würde keinerlei Zweifel lassen, daß wir es mit Epopöen, nicht mit Liedern zu tun haben. Die zwei längsten eddischen Lieder, die grön-

ländischen Atlamál und das (fast ganz in Prosa aufgelöste) Große Sigurdsgedicht, zeigen unstreitig *Ansätze* zum Epos: sie dehnen die beschaulichen Reden aus, sie vermehren auch die Auftritte, die Nebenfiguren. Aber hält man den Beowulf oder irgend ein altdeutsches Epos daneben, so kann man nicht mehr fragen, wo die weite trennende Grenzmark liegt.

Um vom Liede zum Epos zu gelangen, dürfte man also nicht addieren. Ker hat dies so meisterlich abgehandelt, daß ich nicht dabei verweilen will. Nur noch ein konkretes Beispiel. Das ältere Atlilied der Edda behandelt die Burgundensage in 176 Langzeilen. Setzte man 22 derartige Lieder hintereinander, so erhielte man eine Dichtmasse von demselben Umfange wie die Burgundensage im österreichischen Epos. Aber es wäre ein Liederbuch, eine Versammlung von 22 Sagen; ein *Epos* wäre es ebenso wenig, als der eddische Codex regius oder ein Band Childscher Balladen ein Epos sind.

Der Weg vom Liede zum Epos ist Anschwellung; Verbreiterung des Stiles. Nach der Sammeltheorie verhält sich das Epos zum Liede wie eine Menschenreihe zum einzelnen Menschen; oder wie ein Baumspalier zum einzelnen Baume. Nehmen wir Epen und Lieder, so wie die Überlieferung der Germanen sie kennt, so müssen wir sagen: das Epos verhält sich zum Liede wie der erwachsene Mensch zum Embryo; wie der weitverästelte Baum zur jungen Pflanze. Daß zwei oder drei Bäume nebeneinander gepflanzt werden, das ist, wie wir sahen, kein notwendiges Erfordernis des Epos; und auch das Lied kann mehr als eine Pflanze umfassen.

Machen wir mit einem der ältern Eddalieder, den Hamðismál, das unverfängliche Experiment: veranschaulichen wir die Metamorphose vom Liede zum Epos.

Die Hamðismál behandeln eine einheitliche Fabel, die Swanhildsage, in dreißig Strophen und sechs Auftritten. 1. Auftritt: Gudrun reizt die beiden Helden zur Schwesterrache an; darin die nötigsten Rückblicke auf das erste Stück der Sage, das seit Alters (vgl. Ermenrîkes dôt!) außerhalb des Liedrahmens geblieben war. 2. Auftritt: Aufbruch der Helden, Zusammentreffen mit dem dritten Bruder, Ratschlag der Mutter. 3. Auftritt: Ritt, Wortwechsel mit Erp, seine Tötung. 4. Auftritt:

Ankunft vor der Gotenburg, Anblick des Galgens. 5. Auftritt: Meldung der Helden vor Ermenrich, seine Prahlrede. 6. Auftritt: Kampf in der Halle, Verstümmelung Ermenrichs, Fall der Helden.

Dies sieht zunächst nach wenig aus. Und doch wäre die Swanhildsage stoffreich genug, um statt der dreißig Strophen ein ansehnliches Epos zu füllen. Ein oberdeutscher Epiker, ein Kunstgenosse der Nibelungen- oder Kudrundichter, wäre etwa so zu Werke gegangen (vgl. dazu Vǫlsungasaga c. 40, Snorra Edda AM. 1, 366 ff.):

1. âventiure 'Von Swanhilde': Die Königstochter von unvergleichlicher Schönheit p. p. wächst auf unter der Pflege ihrer Mutter und an der Seite ihrer drei heldenhaften Brüder. 2. âv. 'Von Ermenrîche': Der mächtige König hat viele Lande unter sich und viele edle Hofmannen, darunter den bösen Ratgeber. Dessen Arglist wird begründet. 3. âv. 'Wie künec Ermenrîch nâch Swanhilde sande': Die Gemahlin des Herrschers ist *erstorben*, man rät ihm zu einer neuen Ehe, weist ihn auf Swanhild. Ermenrich schickt seinen Sohn und den Ratgeber mit herrlichem Gefolge aus, sie legen die Reise zurück, bringen die Werbung vor; diese wird nach manchen Bedenken der ahnungsvollen Mutter angenommen. 4. âv.: Fahrt der Swanhild ins Gotenland; der Ratgeber stiftet die zwei Jungen zur Buhlschaft auf. 5. âv. 'Wie Ermenrîch mit Swanhilde brûte'. 6. âv.: Der Ratgeber beschuldigt Swanhild und den Königssohn des Ehebruchs. 7. âv.: Ermenrich läßt seinen Sohn hängen. 8. âv.: Ermenrich läßt Swanhild von Rossen zerstampfen. 9. âv.: Die Nachricht von der Tat kommt in Swanhildens Heimat.

So hätte unser Epiker im Nibelungen- oder Kudrunstile leicht 500 Strophen verbraucht, bis er auch nur an die Schwelle des alten Liedgrundrisses gelangt wäre. Und jene sechs kurzen Auftritte des alten Heldenliedes wären unter seiner Hand aufgequollen zu einer langen âventiurenreihe: er hätte durchweg den kriegerischen und den höfischen Apparat vermehrt, hätte Nebenfiguren erfunden, die große Kampfscene in eine Folge von Angriffs- und Verteidigungsauftritten aufgelöst, hätte das Schicksal des bösen Ratgebers zum Austrag gebracht u. a. m. Der embryonale Keim der Swanhildsage besaß alle Eigenschaften, um

zu einem langen und gar nicht etwa gehaltmagern Epos auszuwachsen. Eine Summierung von Liedinhalten wäre nicht sowohl überflüssig als unmöglich gewesen: sie hätte die natürlichen Grenzen der Fabel zerstört.

Doch der gestrenge Leser verweist es mir vielleicht, daß ich mich in diesen Phantasien ergehe, anstatt kurz hinzudeuten auf die greifbare Wirklichkeit, die Stellung der eddischen Sigurðarkviður und der Ballade Sivard og Brynild zum Nibelungenepos 1. Hälfte; die Stellung der eddischen Atlilieder und der Ballade Grimilds hævn zum Nibelungenepos 2. Hälfte: hier ist ja das Verhältnis von Lied zu Epos genau dasselbe wie in unserm halb fingierten Falle mit Swanhild.

Die 'Lieder', die die Sammeltheorie aus den Epen aussondert oder als Quellen der Epen voraussetzt, unterscheiden sich von den überlieferten Liedern zwiefach: sie haben unselbständigen Inhalt, und sie haben die epische Breite des Stiles. Sie wären, falls sie jemals außerhalb des großen Epenverbandes existiert hätten, zutreffend als 'episodische Epen' oder 'Teilepen' zu bezeichnen. Anderseits die episodischen oder ἐξ ὑπολήψεως gedichteten Lieder, die in unserer Überlieferung ausnahmsweise begegnen (oben S. 13. 18), könnten nicht als Stücke eines Epos verwendet werden, weil sie die liedhafte Knappheit der Darstellung haben. Sie müßten, um in ein Epos einzutreten, denselben Anschwellungsprozeß durchmachen, der auch das inhaltlich selbständige, umfassende Lied zum Epos führt.

Man kann sich nun aber die Frage vorlegen: hat sich nicht an einzelnen Stellen, im besondern in der Heimat des Nibelungendichters, zwischen den *Liedern* und den *Epen* (im empirischen Sinne) eine Zwischenstufe entwickelt, Dichtungen von ungefähr der Art, wie die Sammeltheorie sie voraussetzt? Ob man sie nun 'Lieder' oder 'Rhapsodien' oder 'episodische Epen, Teilepen' nennen will, auf den Namen kommt es nicht an. Es wären Dichtungen, die die obere Grenze der alten Lieder z. T. gar nicht oder nur wenig, z. T. beträchtlicher überschritten (Lachmanns Lieder ohne die Fortsetzungen bewegen sich zwischen 37 und 126 Strophen, das zwanzigste ausgenommen), die aber

den altherkömmlichen knappen Liedstil mehr oder weniger entschieden mit der Breite des Buchepos vertauscht hätten.

Gewiß müßte man es als denkbar einräumen, daß in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ein 'volksmäßig-ritterlicher' Heldenstil entstand, der unter dem Einfluß der spielmännischen Epen (Rother) und des Ritterromans mehr in die Breite ging und dabei doch beim freimündlichen, vielleicht auch sangbaren Heldenliede verblieb. Man hätte also einen Sagenstoff statt wie bisher in 20—80 Strophen, nunmehr im doppelten oder dreifachen Umfange, mit blühenderm, modernerem Stile, gestaltet. Solche Heldenlieder besitzen wir ja nun nicht: ein Bedenken, das der eine höher, der andere geringer anschlagen wird. Der Haupteinwand aber ist der: die eben angedeutete Entwicklung hätte noch keinen Schritt nach dem episodischen, unselbständigen Liede hin getan. Man stelle sich dies klar vor Augen. Die zwei Liedinhalte, die im Nibelungenepos enthalten sind, die Brünhildsage und die Burgundensage, hätte jener reichere ritterliche Liedstil zu immer größeren Gesängen geformt: nicht mehr 50 oder 80 Strophen, sondern 150, dann 300 u. s. w., — man kann sich die Scala fortgesetzt denken bis zu den 1200 Strophen, dem Maße der beiden Liedinhalte in unserm Epos. Allein, das ist Anschwellung, nicht Summierung! Der entscheidende, für die Sammeltheorie wesentliche Schritt läge in dieser Entwicklung noch nicht beschlossen, der Schritt nämlich, daß einmal ein Dichter sagte: 'ich behandle jetzt nicht mehr die ganze Geschichte von Sigfrid, Kriemhild und Brünhild, sondern ich greife die Werbungsfahrt heraus und schließe mit Brünhildens Bezwingung. Das gibt immer noch ein Lied von dem Umfange, wie die Hörer es haben wollen. Die Fortsetzung der Geschichte, die mag ein anderer gelegentlich liefern. Die Hörer kennen ja alle die ganze Sage und werden sich daher auch an einem Ausschnitte erfreuen können.' Dieser Vorgang, der von der Sammeltheorie bezw. der Liedercyklentheorie als selbstverständliche Voraussetzung mit spielender Leichtigkeit angenommen wird, dürfte manchem als unüberwindliche Schwierigkeit erscheinen: nicht aus Gründen allgemeiner Psychologie, sondern weil ein immerhin reiches Material an überlieferter Dichtung keinen Anhalt dafür bietet.

In einigen Schriften über das Nibelungenepos spielt der

Gedanke eine Rolle: Einzelne Dichter haben umfängliche Dichtwerke ausgearbeitet, ganze Ketten von 'Liedern' im Lachmannischen Sinne, doch ohne eine genauere Einheit anzustreben; die Dichtung zerfiel in 'Rhapsodien' oder 'liedartige Stücke', die auf abgesonderten Vortrag berechnet waren und am Anfang und Schluß eine gewisse Abrundung besaßen. Bisweilen denkt man sich eine solche Rhapsodiengruppe als 'Buch' aufgezeichnet. Das Werk des eigentlichen Epenverfassers wäre es dann gewesen, innerhalb des 'Buches' die Klüfte zwischen den einzelnen 'Rhapsodien' zu tilgen und ferner mehrere 'Bücher' an einander zu fügen.

Diese Abart der Sammeltheorie rechnet wohl reichlich mit nur vermuteten, nirgends nachgewiesenen Vorgängen, und ich weiß nicht, ob sie den bedeutsamen Übergang vom Liede zum Epos nicht eher verschleiert als aufklärt. Die 'Bücher' wären zumeist episodische Epen; z. B. ein 'Buch' hätte die Brünhildsage bis zur zweiten Bezwingung der Heldin, NN. Str. 629, umfaßt. Die 'Rhapsodien' oder 'liedartigen Stücke' aber wären nichts weiter als *Vortrags-* oder *Leseabschnitte*, die ein Dichter in seinem eigenen Werke angebracht hätte; eine stilistische Einrichtung, die auch in Balladen (s. o.), in Ritterromanen und Epen aller Art begegnet und mit dem Verhältnisse von Lied zu Epos nur in sehr loser Berührung steht: die Eingangswendungen kann man da und dort einem Liedeingange nachgebildet haben.

Eine mehr für sich stehende Auffassung spricht Panzer in den folgenden Sätzen aus (Das altd. Volksepos, Halle 1903, S. 34): 'Wie diese älteren Lieder [die Vorlagen der mhd. Epen] im einzelnen ausgesehen haben, vermögen wir nicht zu sagen. Aber so viel ist gewiß: wer sie sich etwa, weil sie in Strophen waren, als Balladen mit rascher, sprunghafter, bloß andeutender Darstellung, etwa Lachmanns romantischem Ideale entsprechend, vorstellen wollte, befindet sich im Irrtum. Unsere Epen haben die Grundlinien ihres Stils sicher aus ihren Vorlagen übernommen. Seine Haupteigenschaft der variierenden Breite hat aber nur im rhapsodischen Epos, nie in einer Ballade Raum. Also auch äußerlich schon müssen jene älteren 'Lieder' als Epen von nicht zu geringem Umfange gedacht werden'.

Den von Lachmann ausgehobenen Liedern kann man nicht

wohl 'rasche, sprunghafte, bloß andeutende Darstellung' nach Art der Balladen zuerkennen; sie besitzen schon einen ansehnlich breiten Epenstil. Man nehme bloß die Zahlen: 77 Strophen für den Sachsenkrieg, 91 für Etzels Werbung, 63 für die Iringepisode u. s. f.! mit diesen Verszahlen würde eine Ballade schon den ganzen Inhalt der Nibelungen zwingen. Aber die 'unechten' Strophen haben freilich diese Breite dann noch gesteigert. Panzer rechnet die 'unechten' Strophen mit und fordert für die 'ältern Lieder' eine noch breitere Darstellungsart als Lachmann, sodaß in der Tat, wie er richtig bemerkt, von Epen, nicht von Liedern zu sprechen wäre. Den Übergang vom kurzen, gedrungenen Liede zum ausführlichen Epos scheint Panzer also nicht in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zu setzen; er betrachtet wohl die beiden Arten als gleichlaufend seit vorgeschichtlicher Zeit (er spricht von einem 'germanischen Epos' S. 7). Ob Panzers 'rhapsodisches Epos' — das so erwähnt wird, als sei es eine bekannte, nachgewiesene Größe — Ausschnitte aus den Sagen oder ganze Fabeln enthielt, erfahren wir nicht. Man wüßte gerne, ob Panzer zwischen unsern Nibelungen und ihren Quellen, den 'rhapsodischen Epen', eine grundsätzliche Verschiedenheit annimmt und welche.

Eine Frage für sich, die das allgemeine genetische Verhältnis zwischen Lied und Epos nicht berührt, ist diese: wurde unser Nibelungenepos unmittelbar aus Liedern angeschwellt, oder ging ihm schon ein älteres Epos vorauf? Trifft das zweite zu, so hätte man die Stilmetamorphose von den kurzen Liedern zu unserer großen ritterlichen Epopöe nicht in einem Zuge durchlaufen; es hätte eine Zwischenstation gegeben, vermutlich ein mehr spielmannhaftes Epos, das mit dramatischen Episoden und namentlich mit Zustandsschilderungen sparsamer war als unsere Nibelungen, das jedoch seinen ganzen Maßen nach den entscheidenden Schritt aus der liedhaften Knappheit in die epische Breite vollzogen hatte. Ich bin der Meinung, daß für die Burgundensage ein solches älteres Epos durch die Thidrekssaga erwiesen wird. Allein schon cap. 379 der Saga, die Tötung des Etzelsöhnchens, verglichen mit NN. 1849 (A), Anhang zum Heldenbuch S. 10, zeigt unwiderleglich, daß die Saga aus einer Vorstufe unseres Epos geschöpft hat. Den sehr ausführlichen Bericht vom Bur-

gundenuntergang Thidrekssaga c. 356—93 kann man aber nur aus einem Epos, unmöglich aus Liedern herleiten, sobald man den episodischen Liedern der Sammeltheorie den Glauben versagt. Einzelne Zutaten aus niederdeutscher Sage möchte ich damit nicht leugnen. Die Hauptquelle aber war eine Dichtung der Donaulande, vielleicht ein paar Jahrzehnte älter als die vom Geschick begünstigtere Nachfolgerin. Auch Paul, Die Thidrekssaga und das Nibelungenlied S. 332, hält ein solches Epos für 'möglich und sogar wahrscheinlich', aber die Thidrekssaga soll um jeden Preis aus 'unserm Nibelungenlied' stammen (sieh bes. S. 336).

Ob dasselbe oder ein anderes Epos auch die Brünhildsage behandelt hatte, wird durch die Thidrekssaga nicht entschieden.

Falls es ein lateinisches Nibelungenepos des 10. Jahrhunderts gab — was doch immerhin eine ernst zu nehmende Frage bleibt —, dann hätte hier wie beim Waltharius die Anschwellung der Lieder schon in viel früherer Zeit, aber außerhalb der deutschsprachigen Dichtkunst stattgefunden, und man sähe sich weiterhin der Möglichkeit gegenüber, daß jener mhd. Verfasser der ältern Nibelunge nôt seinen epenhaften Aufbau nicht neu zu schaffen brauchte. Dann hätten wir drei Staffeln über das Lied hinaus: das lateinische, das spielmännische und das ritterliche Epos. Doch wird man hier kaum je zu fruchtbaren Schlüssen vordringen, und im folgenden verzichte ich darauf, die lateinische Unbekannte in die Rechnung hereinzuziehn.

4. Das Wachstum des Stoffes.

Wenn man unsere Heldenepen durch Aufschwellung, nicht durch Summierung entstanden denkt, dann stellen sich manche Probleme anders dar. Z. B. die Frage: woher stammt die große Stofffülle in einem Epos wie den Nibelungen?

Henning hat in seinen Nibelungenstudien S. 11 ff. den Niedergang der deutschen Heldendichtung in der spätahd. Zeit besprochen und dann zu dem erneuten Aufschwung im 11. 12. Jahrhundert bemerkt: ' . . . an allen Enden mußten neue Anfänge

gemacht werden. Aus der Vergleichung des späteren Bestandes mit jenen altgermanischen Fassungen [in der Edda] ersehen wir, daß mit geringen Ausnahmen jede ausführlichere Überlieferung der Vergessenheit anheimgefallen war, sofern sie nicht durch einen ähnlich starken Inhalt wie Mord und Tod vor ihrem Untergange geschützt blieb. Die Sage ist inzwischen fast zum Skelett geworden, das von neuem sich mit Fleisch und Blut erfüllen mußte. Das Nibelungenlied erscheint beinahe als ein völlig neues Gedicht innerhalb der allgemeinen Umrisse des alten Rahmens'.

Allein, vergleichen wir etwa die eddische Atlakviða mit der Nibelunge nôt, so sehen wir ja, daß *jede Scene* des alten Liedes in dem deutschen Epos wiederkehrt; dazu auffallende fast wörtliche Übereinstimmungen im Einzelnen — : verschwunden sind nur die Auftritte, die in der oberdeutschen Sage von Grund aus umgeschmelzt wurden, im besondern Gudruns Rache an Atli; dabei handelt es sich also nicht um ein bloßes Vergessen. Ähnliches finden wir beim Vergleiche der eddischen Sigurðarkviður mit der ersten Hälfte der Nibelungen. Sieh Edzardi Germ. 23, 91 f. 98 f., Verf. Germ. Abh. für Paul S. 76. 85. Wenn man über die schmerzlichen Lücken im ersten Hauptteile des Epos geklagt hat (sieh z. B. John Das lateinische Nibelungenlied, Wertheim 1899, S. 6. 27 ff.), so hatte man irrige Begriffe von dem ursprünglichen Inhalte der Brünhildsage. Diese Sage wußte nichts vom Dornröschen und von einer frühern Verlobung der Heldin; die Vorgeschichte des Hortes und damit das Motiv des Fluches auf dem Golde gehörten in die Brünhildfabel nicht herein, noch weniger die Chimäre von Sigfrids Dienstbarkeit; Phantastisches, Übernatürliches enthielt der Stoff, aber nichts Göttermythisches. Zu all diesen Schlüssen berechtigen uns die Sigurdsgedichte der Edda. Man darf nur nicht den Inhalt der Regins-, Fáfnis- und Sigrdrífumál verlangen von einer Dichtung, deren Thema die Brünhildsage ist, und man wird an der ersten Hälfte der Nibelungen eher ein Zuviel als ein Zuwenig beklagen. Brünhildens Rolle und damit der beherrschende tragische Kampf hat schwer gelitten, aber durch Umbiegung und Abschwächung verschiedener Art, zum kleinsten Teile nur durch äußere Verluste.

Der alte Bestand der Sagen hat sich in der Tat erstaunlich gut gehalten. Das Richtige an Hennings Worten werden wir so zu fassen haben: 'ausführlichere Überlieferungen' — nach den Maßstäben der mhd. Epik — hat es in Deutschland vor dem 12. Jahrhundert nie gegeben. Diese Heldensagen waren von Hause aus, oder doch so weit unser Blick zurück reicht, 'fast ein Skelett'. Das entsprach den poetischen Formen, worin die Sagen ihr Dasein führten, den kurzen, atemlosen Liedern. Das Bild von den altgermanischen Heldenstoffen dürfen wir nicht unbewußt nach der Ilias und nach den hochdeutschen Buchepen einrichten. Allerdings erscheint das Nibelungenepos 'beinahe als ein völlig neues Gedicht innerhalb der allgemeinen Umrisse des alten Rahmens': aber nicht weil in den Jahrhunderten vorher gar so viel verloren ging, sondern weil unter der Herrschaft der kurzen Lieder nie viel mehr vorhanden war, nur 'die allgemeinen Umrisse des alten Rahmens.'

Darin brachte der breite Epenstil des 12. 13. Jahrhunderts eine völlige Wandelung, so wie auf Island zur selben Zeit der Sagastil eine neue Pflanzung schuf, wenn auch nicht vorzugsweise auf dem Boden der Völsunge und Gjukunge. Eine Sage, die man seit Jahrhunderten mit 8—10 Auftritten erzählt hatte und mit 5—8 benannten und redenden Personen, die dehnt sich nun zu einer scenenreichen Welt aus mit einer ganzen Schar von Gestalten ersten, zweiten und dritten Ranges.

Soweit bei diesem Anschwellen motivschwache oder zuständliche Abschnitte in Frage kommen, wie der Sachsenkrieg, die erste Begegnung zwischen Sigfrid und Kriemhild, die Hochzeit Etzels, oder Figuren wie der Truchseß Ortwin und der Küchenmeister Rumolt: soweit darf man gewiß ohne Zaudern freie Erfindung für den Bedarf des Buchepos annehmen. In den Liedern bestand für derartiges weder Raum noch Bedürfnis. Auch eine so bewegte und farbenreiche Schilderung wie die Jagd kann nur die Neuschöpfung eines Epikers sein, oder unter Umständen zweier Epiker, eines ältern und eines jüngern. Aber wie haben wir zu denken von all den gehaltvollen Abschnitten in den letzten zwei Fünfteln der Dichtung, von diesen unvergleichlichen Scenen mit Hagen und Volker, mit Dancwart und Blœdel, mit Iring, dem Saalbrand, mit Rüedeger und Dietrich?

Entkleiden wir sie des episch schweren Faltenwurfs, so bleibt doch eine Menge von dramatischen Kernmotiven übrig, die den Eindruck des Sagenmäßigen machen. Man sieht das klar, wenn man die Geschichte in schmuckloser Prosaskizze nacherzählt.

Für ein Lied vom Burgundenuntergang wäre dies ein viel zu großer Reichtum. Und aus der Aufreihung von sieben Liedern dürfen wir die Fülle nicht mehr erklären. Freie Schöpfung des Ependichters haben neuere Forscher auch für diese Teile in weitem Umfange vermutet, sieh z. B. Kettner aaO. S. 181 ff., Paul aaO. S. 332[1]). Es liegt ja nahe, die der Thidrekssaga fehlenden oder ihr widersprechenden Auftritte als selbständige Zudichtung des letzten Epikers zu fassen. Dazu gehören solche Meisterscenen wie das 'wie er niht gên ir ûf stuont', die Nachtwache Volkers und Hagens, Dankwarts Aristie und Dietrichs Abzug aus dem Saale. Wenn ein Dichter diese vier Stücke und noch ein paar weitere frei aus seinem Innern geholt hat, dann überragte er an Gestaltungskraft bergartig seine gefeierten Zeitgenossen, und solchen anonymen Übermenschen wird nicht

[1]) Wenn Paul sagt: 'Die Hineinziehung von Dietrich und seinen Mannen, Rüdeger, Iring, die hervorragende Rolle, die Volker zugeteilt ist, *alles dies* war erst bei breiterer epischer Ausgestaltung möglich', so schießt er übers Ziel hinaus. Dietrich und seine Mannen als Figuren der Burgundensage werden unmittelbar bewiesen durch das dritte Gudrunlied der Edda, und dieses dürfte doch ein ganzes Ende älter sein als die von Paul ins Auge gefaßte Zeit, die letzten Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts (die übliche, freilich unsichere Datierung ist: um 1020). Mir scheint, alles spricht dafür, daß Dietrich gleich schon damals hereinkam, als man Etzels Bild im Sinne der bairisch-ostgotischen Sagendichtung umgestaltete, d. h. im 8. Jahrhundert. Sobald Etzel die Angreiferrolle verlor, lag es sehr nahe, sich nach einem andern Haupthelden umzusehn, der die Bezwingung der (oder des) letzten Burgunden übernehme, und für die Dichter, denen Dietrichs dreißig hunnische Jahre bekannt waren, bot sich der Berner ganz von selbst dar. Dietrich bekam somit von Anfang an eine constructive Rolle in der neuen Sage. Das Achilleus-Patroklosmotiv aber, daß Dietrich erst vorgeht, nachdem sein treuer Freund erlegen ist, und damit die ganze Rolle Rüedegers: dies gehört nach seinem seelischen Gehalte einer viel jüngeren Zeit an, wohl dem 12. Jahrhundert. Ich verstehe nicht, wie man annehmen mochte, Rüedeger sei in der Burgundensage älter als Dietrich. In der Stelle des Metellus von Tegernsee (um 1160) kann man das carmen celebre mit Rüedeger und Dietrich auf ein *Lied* vom Burgundenuntergang beziehn (so z. B. Dümmler Piligrim von Passau S. 91).

bloß der Romantiker, der an das dichtende Volk glaubt, einen leisen Zweifel entgegenbringen. Die Schlüsse aus dem Schweigen der Thidrekssaga sind denn auch gefahrvoll; das lehrt schlagend die berühmte Trutzrede des letzten Burgunden: der Saga fehlt sie, und nur aus dem einen Etzelliede der Edda erfahren wir zufällig, daß wir hier nicht Zugabe des letzten Nibelungenepikers sondern allerältestes Sagengut vor uns haben. Übrigens muß man auch damit rechnen, daß das ältere Epos, die Quelle der Thidrekssaga, von dem letzten Epiker nicht bloß aus eigener Phantasie, sondern auch aus Liedern ergänzt werden konnte.

Mag nun immerhin der freien Erfindung der nibelungischen Ependichter das eine und andere auch von den dramatischen Kernmotiven zufallen, man wird daneben doch auch diesen Faktor in Rechnung zu stellen haben. Die Burgundensage, obwohl ein Liedstoff, konnte in Österreich in einer ganzen Anzahl von Liedern verbreitet sein: gleichlaufenden Liedern, die den selben Grundriß hatten, ihn aber mit verschiedenen Auftritten und Nebenfiguren füllten. Atlakviða und Atlamál führen uns diese Erscheinung als Wirklichkeit vor Augen. So wie der isländische Prosaist in der Vǫlsungasaga diese beiden Lieder gleichsam übereinander legte und aus jedem das ihm eigene entnahm, so können auch die oberdeutschen Epiker in dem einen Liede den Iring, in dem andern den Rüedeger gefunden haben; in dem einen mochte der Saalbrand, in einem zweiten Dietrichs Rolle nachdrücklicher herausgearbeitet sein. Die Ependichter verfügten über eine Vielheit von Quellen, nur nicht im Sinne der Sammeltheorie. Sie reihten keine Lieder, auch keine Liedinhalte aneinander; aber sie trugen aus mehreren Liedern zusammen. Die ganze Ausgestaltung der Scenen, die Übersetzung aus dem Liedstile in den Epenstil, war natürlich das Werk der Epenverfasser. Aber ein Auftritt, der in der epischen Breite 45 Strophen mißt, z. B. 'wie er niht gên ir ûf stuont', konnte im Liede mit 4 oder 5 Strophen schon seine dramatischen Hauptmotive besitzen.

Die Heldensagen — so wird man sich die Sache ungefähr vorstellen dürfen — haben in Deutschland vom fünften bis zum zwölften Jahrhundert zwar sehr bedeutende Umgestaltungen erfahren; aber ein sonderlich reicher Zuwachs wurde auch den Sagen, die gut in der Erinnerung hafteten, nicht zu teil. Sie

blieben kurze Liedinhalte, mit einem bescheidenen Bestande an Scenen und Personen. Dies hinderte nicht, daß die Lieder derselben Sage in Einzelheiten ein gewisses Sondereigentum erwarben. Die Möglichkeit war vorhanden, durch Zusammentragung dieser Sonderzüge ein reicher gegliedertes Bild der Sage zu schaffen. Dies hat die oberdeutsche Ependichtung des 12. 13. Jahrhunderts getan. Sie hat außerdem durch subjektive Neuschöpfung, von den andern Erzählgattungen mehr oder minder befruchtet, die Zahl der dramatischen Auftritte und bedeutsamen Gestalten vermehrt, die alte Sage in ihrem eigenen Geiste weiter ausgedichtet. Sie hat drittens, und das ist das wichtigste, die Darstellungsart von Grund aus umgewandelt, nämlich die liedhafte Gedrungenheit der bisher üblichen Sagenpflege zu erzählerischer Breite nach dem Vorgange geistlicher und höfischer Epik hinübergeführt.

Durch diese drei Neuerungen entstanden die Heldenepen, neben deren Reichtum die alten Sagen, die einstigen und stets noch weiterdauernden Lieder wie Skelette, wie rahmenhafte Umrisse wirken.

Bei dem lateinischen Waltharius haben vielleicht nur die zwei letzten der hier erwähnten drei Faktoren gespielt: eine glückliche, phantasievolle Erfindung neuer dramatischer Glieder, und die Einkleidung des Ganzen in die malende, verweilende Erzählerberedsamkeit. Wenn Kögel Lg. I 2, 336 sagt: 'epische Breite ist nicht die Sache dieses Künstlers. Er zieht den Stoff so straff als möglich zusammen', so legt er die Maßstäbe des Homer oder vielleicht des Beowulf an, nicht die des germanischen Liederstiles. Wh. Meyer erwidert mit Recht: 'epische Breite ist die Hauptsache bei diesem Dichter' (Zs. f. d. A. 43, 114). Die Anreger und Helfer aber waren hier Virgil und Prudentius. Ständen wir vor der Wahl, im Waltharius entweder die einfache Umsetzung eines deutschen Dichtwerks in lateinische Hexameter zu sehn oder ihm nur einen kurzen kunstlosen Prosabericht als Sagenquelle zuzuschreiben, dann müßten wir uns nach den Forschungen von Wh. Meyer und Strecker für das zweite entscheiden. Aber es gibt noch eine dritte Möglichkeit, und die ist doch wohl die wahrscheinlichste. Ekkehard kannte die Sage in kräftiger, das ist soviel wie dichterischer Überlieferung.

Er kannte ein ungeschriebenes Lied von ungefähr 160 Langzeilen: länger wird ein Waltherlied bei der Einfachheit der Fabel kaum gewesen sein. Liedhafter Darstellung entsprach es, daß nach wenigen einführenden Zeilen schon die Flucht im Gange war, und daß sich erst bei den Wechselreden zwischen den Gegnern der Vortrag mehr Zeit gönnte. Hatte die Liedquelle den vermuteten Umfang, dann hat der Mönch nahezu verzehnfacht, und dabei blieb genug Raum für klassizistische Neubildung, für 'rücksichtslos willkürliche' Behandlung des Stoffes (Strecker Zs. f. d. A. 42, 350) und für 'die Persönlichkeit eines wahren Dichters' (Wh. Meyer ebd. 43, 146). Daß mehrere gleichlaufende, in Einzelheiten abweichende Waltherlieder in St. Gallen bekannt waren und von Ekkehard ausgeschöpft wurden, wird man nicht annehmen müssen. Selbstverständlich brauchen nicht alle 'echten' Züge germanischer Sitte aus dem Waltherliede zu stammen: Ekkehard kannte doch deutsches Leben und gewiß auch deutsche Dichtung andern Inhalts.

Sehn wir beim Beowulf ab von den massenhaften Ausblicken auf fremde Sagen, so ist dieses Epos so arm an dramatischen, sagenmäßigen Kernmotiven; nach Abzug der ornamentalen Linien bleiben so wenig konstruktive übrig, daß zwei kurze Lieder — Grendelkämpfe, Drachenkampf — als Quellen der beiden Hauptteile ausreichen dürften. Das Kombinieren gleichlaufender Lieder braucht man hier nicht anzurufen. Die epische Aufschwellung hat den notwendigen Sagengrundriß nur um sehr wenige gehaltvolle Auftritte und bedeutsame Gestalten bereichert, das lag z. g. T. an der abenteuerhaften Art dieser Fabeln. Die Aufschwellung hat ihr Ziel in der Hauptsache erreicht durch malerische Schilderungen, durch Zeichnung des ruhenden Hoflebens und durch beschauliche Reden.

Mit ten Brinks geistvoller Hypothese von der Ineinanderarbeitung zweier gleichlaufender Epentexte berührt sich das hier Gesagte gar nicht. Ten Brinks ganze Beowulfgenese spielt sich im Grunde auf dem Felde der Epopöe ab: der Boden des *Liedes* ist schon da verlassen, wo ten Brink einsetzt. Was ten Brink 'Lieder' nennt, wären de facto Epen, teils stofflich abgerundete, teils episodische; d. h. sie hätten schon den höchst charakteristischen, ganz und gar unliedhaften altenglischen Epenstil. Den

Unterschied zwischen Lied und Epos hat ten Brink in der Gesch. d. e. Litt.[2] 1, 19 ff. erörtert, auch die ausführlichere epische Darstellung als Neuerung der Engländer betont. Aber der folgenreiche Gegensatz der beiden Gattungen tritt in seiner Entstehungsgeschichte des Beowulf fast gar nicht hervor; es wird auch nirgends z. B. die Frage aufgeworfen, ob der Finnsburgkampf einem Epos oder einem Liede angehörte. Die ausgezeichneten Betrachtungen über das Leben der volkstümlichen Erzählkunst, über die fließende Grenze zwischen dem Schaffenden, dem Dichter, und dem Wiedergebenden, dem Sänger (Beowulf S. 104 ff., Gesch. d. e. Litt.[2] 1, 433 ff.), treffen von Rechts wegen auf das *Lied* zu, die ältere, niedrigere und allgemeinere Entwicklungsstufe: *Epen* von der Art, wie ten Brink sie fortwährend im Auge hat, stehn unter andern Fortpflanzungsbedingungen.

5. Die englische Geste von Robin Hood und die dänischen Folkeviser von Marsk Stig.

Die hier genannten Dichtungen hat man als Beispiele der epischen Liedertheorie bezeichnet. Wir haben sie in dem Überblick in Abschn. 2 umgangen und versuchen jetzt möglichst klar und bestimmt zu formulieren, wieweit sie ein Gegenstück bieten zu jener Theorie, wieweit man sie aus andern Gesichtspunkten zu erklären hat. Eine allgemeine Würdigung der Gedichte liegt unserm Plane fern.

Die Gest of Robin Hood, um 1500 gedruckt, in Childs Sammlung Nr. 117, erscheint mit ihren 456 Strophen (zu zwei Langzeilen) als eine Art Epos neben den vielen andern Robin Hoodgedichten, die über einige 40 Strophen sehr selten hinausgehen. Die Gest ist in acht Vortragsabschnitte (Fittes) gegliedert, die aber nicht ebenso vielen Fabeln entsprechen. Mit Child (5, 49 f.) und Brandl (Pauls Grundr. 2, 842 f.) ist zunächst als sicher zu betrachten, daß Fitte I. II. IV zusammen eine einheitliche und abgerundete Fabel bilden (A): 'Robin leiht einem Ritter das Lösegeld für sein verpfändetes Land, die Jung-

frau Maria soll Bürgin sein; ein Jahr später nimmt er dem Seckelmeister der Liebfrauenabtei die doppelte Summe ab und erklärt dem zur Zahlung kommenden Ritter, seine Bürgin habe die Schuld schon beglichen'.

Der Inhalt der fünf übrigen Fittes bildet seinerseits eine loser verbundene Masse. 'Robin Hoods Fehde mit dem Sheriff, das Eingreifen des Königs, Robins Hofdienst und Rückkehr in seine Jagdgründe' wäre die allgemeine Überschrift. Während Fricke (Archiv f. neuere Sprn. 69, 241 ff.) hier eine ganze Anzahl von Balladenstoffen unterscheiden wollte, nehmen Child wie Brandl, ich glaube mit Recht, nur zwei Fabeln an; diese begrenzen sie verschieden: Child faßt III. V. VI und VII. VIII, Brandl V. VI und III. VII. VIII als die zwei Einheiten.

In beiden Fällen hat die eine Fabel (B) zum Thema: Robins Konflikt mit dem Sheriff und seine Freundschaft mit dem Ritter Sir Richard at the Lee. Eine vorwiegend ernste, heroische Geschichte, die in der Köpfung des Friedensrichters und der Befreiung des Ritters gipfelt. Die andere Fabel (C) hat zum Mittelpunkte die Stellung des Helden zum König, der kam, ihn zu bestrafen, und ihn begnadigt und an seinen Hof zieht. Ein ausgesprochen heiterer Stoff, der nach ein paar lustspielhaften Scenen das lyrisch gefühlvolle Wiedersehn Robins mit seinem geliebten Walde bringt.

In beiden Fällen muß man annehmen, daß B und C einander angepaßt wurden. Die Strophen 321—27 unterbrechen den Gang von B, indem sie das Eingreifen des Königs, also das Hauptmotiv von C, vorbereiten. Diese Strophen sind entweder Zudichtung, oder sie haben mit etwas anderm Wortlaute schon in C, vor Str. 354, gestanden und sind verpflanzt worden. Str. 354 bildet jedenfalls weder einen Anfang von C noch einen Anschluß an Fitte III (Str. 204). Ferner hat B seinen selbständigen Schluß verloren: die vorliegende Schlußstrophe von VI, Str. 353, schlägt schon die Brücke nach C.

Eine weitergehende Verknüpfung der beiden Geschichten wurde dadurch erstrebt, daß man den Ritter von B auch ein paar mal in C in Erinnerung brachte (Str. 354—56. 360—64. 410. 431 f. und evt. 144. 152): er hatte in C offenbar keine Rolle, und grade dies beweist die einstige Selbständigkeit von B

und C. Das versöhnliche Auftreten des Königs in C muß zwar nach den gewalttätigen Vorstufen der B-Geschichte verwundern; aber für weniger strenge Ansprüche ergab immerhin die eine Fabel eine annehmbare Fortführung der andern: nach dem Falle des Richters tritt der Herrscher selber auf den Plan, und ihm gelingt es, den Wildererkönig handzahm zu machen.

Die Person des Ritters diente nun aber auch zur Verknüpfung von BC mit A. In A spielte ein ungenannter Ritter, dem Robin aus der Geldnot hilft. In B spielte der Ritter Sir Richard at the Lee, der den Helden vor dem Sheriff rettet und dafür seinerseits von Robin befreit wird. Die Rollen dieser beiden ließen sich leicht auf éine Person vereinigen. Aber es geschah in unserer Geste so sorglos, daß die ehemalige Zweiheit der Ritter noch klar zu erkennen ist (Fricke S. 259). Gleichwohl stellt der Knight das engere Band her zwischen A und BC: ohne ihn hätten die beiden Stoffteile nicht mehr mit einander zu schaffen als mit irgend einem andern Robin Hoodabenteuer. [1])

Endlich wurde unsrer Geste ein Schlußstück von 6 Strophen (451—456) angehängt, ein flüchtiger Ausblick auf Robins Ende, der sich auf eine weitere Ballade gründet. Die Geste gewann so nach hinten eine halbwegs biographische Abrundung, die im Eingange auf keine Weise angebahnt war.

Es spricht nichts dagegen, daß diese ganze kompilierende Tätigkeit von éinem Manne ausging. Sie wäre in Kürze so zu beschreiben (von den sechs Schlußstrophen sehn wir im folgenden ab):

Ein Redaktor fügte drei Balladen aneinander, an éiner Stelle *in*einander. Es waren drei unabhängige Fabeln, denen die Person und das Milieu des Robin Hood gemeinsam waren. Der Redaktor hat durch eine Rollenverschmelzung, durch Zu-

---

[1]) Daß sich Fitte III, also der Anfang von B oder C, mitten in A hineindrängt, anstatt ruhig auf den Schluß von A zu folgen, wirkt dermaßen störend und launenhaft, daß man an ein bloßes Schreiber- oder Druckerversehen denken möchte. Aber die vorliegenden Eingangsstrophen von IV und V (Str. 205 und 281) setzen jene Einklemmung von III voraus. An Str. 143 schlösse 206 gut an, aber nicht 205; Str. 204 fände in 282, nicht 201, eine passende Fortsetzung. — Auch wenn III zu der Fabel C gehörte, läßt sich seine Stellung vor V. VI rechtfertigen, sieh Brandl aaO. S. 843.

dichten, Verpflanzen und Auslassen einiger Strophen einen mäßig festen Zusammenhang hergestellt. Doch ist es weit mehr als eine bloße Liedersammlung, in die man weitere Robinballaden nach Belieben hinein stecken könnte. Mehrere Widersprüche, im Schauplatz, in den Namen, auch in der seelischen Begründung, blieben stehn. Auch die Sprache (der Reim) wurde nicht einheitlich umgegossen.

Diese letzten Umstände sprechen dafür, daß die drei Balladen nicht eigentlich umgedichtet wurden, sondern so weit es anging ihren Wortlaut behielten. Da A nun 219 Strophen mißt, B entweder 134 oder 73, C jenachdem 97 oder 158, so hätten alle drei Balladen — auch wenn wir die verknüpfenden Strophen abziehn — das gewöhnliche Maß schon bedeutend überschritten; ganz besonders die erste, die denn auch in ihrem Erzähltone von der durchschnittlichen Knappheit merklich absticht. Von dieser Seite betrachtet, würde man lieber dem Kompilator zugleich eine verbreiternde Umdichtung seiner Quellen zuschreiben; er hätte den Ehrgeiz gehabt, nicht nur extensiv, auch intensiv etwas Stattlicheres, Epenhafteres hinzustellen.

Zu den Voraussetzungen der Sammeltheorie *stimmt* somit der allgemeine Vorgang: Lieder gleichen Strophenmaßes wurden zu einer umfänglichen Verserzählung aneinander gereiht, unter Zudichtung von Gelenkstrophen. Ob man das neue Ganze als 'Epos' gelten lassen will, möge auf sich beruhen: für den Gesang war die Geste wahrscheinlich nicht bestimmt, vielleicht von Anfang an für die Schrift oder den Druck; der Stil ist in manchen Teilen rein balladenhaft, in andern etwas breiter; nur-schmückende Nebenfiguren oder episodische Seitenscenen besitzt er kaum, darin ist er entschieden liedmäßig.

Von der Sammeltheorie *unterscheidet* sich der Hergang vor allen Dingen darin: die vorgefundenen Lieder waren nicht episodisch, sondern enthielten selbständige Fabeln. Infolgedessen wurde durch die Verbindung der drei Lieder ein ganz neuer Gesamtverlauf geschaffen, der den Dichtern und Hörern der drei Balladen noch nicht vorgeschwebt hatte; vgl. das oben S. 6 unter 4) Gesagte. Damit hängt weiter zusammen, daß der letzte Dichter bezw. Redaktor zwei Hauptpersonen seiner Quellen, den Ritter in A und den Ritter in B, zu einer Gestalt ver-

schmelzte: ein Eingriff, der auf dem Boden der Sammeltheorie schwerlich, jedenfalls nur bei Nebenfiguren, in Betracht kommen könnte.

Ob im übrigen der Redaktor über den bloßen Sammler und Ordner nennenswert hinausging, blieb unentschieden; deshalb auch das andere, ob man den Wortlaut der Lieder in der Hauptsache herausschälen kann oder nicht. Doch rühren diese Fragen nicht an den Kern der Sammeltheorie.

Bei der dänischen Marsk Stigdichtung liegen die Dinge etwas anders, und die Untersuchung hat von vornherein eine breitere und festere Unterlage, weil uns hier das Ganze *und* die Teile überliefert sind. In Danmarks gamle Folkeviser Bd. 3 Nr. 145 findet man unter A die 'Große Vise von Marsk Stig' mit 108 Strophen (zu zwei Langzeilen); dann unter CDE–FG—HI—K vier kurze Lieder (11—19 Strophen, die Fragmente abgerechnet); B mit 37 Strophen nimmt eine Mittelstellung zwischen A und C-K ein. Neben diesen hsl. Texten des 16. Jahrhunderts haben Vedels Bearbeitungen L-O keinen quellenkritischen Wert.

Grundtvig DgF. 3,338 ff. (vgl. Danske Kæmpeviser, Kph. 1867, S. 76) dachte sich das Verhältnis des Großen Liedes zu den vier kurzen in den Hauptlinien so:

Am Anfang stand eine umfassende Dichtung, um ein Drittel länger als A. Sie war als Einheit gedichtet und als Gegenstand eines Vortrags gedacht. Aber sie gliederte sich in fünf oder sechs (nach der späteren Ansicht acht) Gesänge, Vortragsabschnitte, die durch zurückgreifende Wendungen eingeleitet wurden und sich mit begrenzter Selbständigkeit innerhalb des Ganzen abzeichneten. An diese uns verlorene Grundform setzte dann eine zwiefache Entwicklung an. Einerseits ebnete man die Gelenke, die Vortragseinschnitte der Dichtung und stellte ein Lied von glattem, ununterbrochenem Flusse her; dies ist A. Anderseits hob man die Vortragsabschnitte aus ihrem Verbande heraus und suchte sie zu größerer Selbständigkeit aufzurunden; dies führte zu den kurzen Liedern B-K.

Wir brauchen nicht umständlich zu zeigen, daß diese vermutete Urgestalt und die weitere doppelte Ausformung zu

Lachmanns Epentheorie den denkbar vollkommensten Gegensatz bilden. Wie Grundtvig S. 340 die Ähnlichkeit betonen, die mhd. Epen heranziehen konnte, versteht man nicht leicht. Ob seine übrigen Parallelen zutreffen, untersuchen wir nicht: das Verhältnis von Lied zu Epos kommt gar nicht in Frage, da wo ein Dichter ein Ganzes mit Vortragsgelenken schafft.

Daß der Marsk Stigkreis auf anderm Wege entstanden ist, haben spätere dänische Forscher gezeigt, und in dieser Auffassung hat er wenigstens eine gewisse entfernte Vergleichbarkeit mit unsrer Sammeltheorie. Die Erkenntnisse von Jörgensen, Bidrag til Nordens historie i middelalderen (Kph. 1871) S. 113—134, hat Martensen in wichtigen Punkten überholt, Historisk Tidsskrift 4. Række 4, 123—158 (Kph. 1873-1874), und Olriks prächtige Zusammenfassung, Danske Folkeviser i Udvalg (Kph. 1899) S. 50—56, bringt ein paar weitere Änderungen hinzu. Gruppieren wir, auf diese Forschungen gestützt, die in unserer Frage mitsprechenden Umstände!

Die Sachlage im großen ist die, daß die kurzen Viser das ältere sind, die Lange Vise eine spätere Zusammenarbeitung. Im einzelnen war der Hergang dieser.

Ganz kurz nach der Ermordung des dänischen Königs Erik Glipping im November 1286 entstand das Lied FG. Es ist noch gar keine Marsk Stigvise: es erzählt, wie die vielen ungenannten Verschwörer den König meucheln, und schließt mit der Botschaft des Knappen an die Königin. Einer jener abrupten Liedschlüsse, wie sie grade bei Vorwürfen aus der Tagesgeschichte erklärlich sind (s. o. S. 17). Das kurze Lied ist als geschlossenes Ganze zu betrachten (Jörgensen S. 122, Martensen S. 126).

Im Sommer nach der Mordtat geschah die Friedloslegung der Verdächtigen, und durch die nächsten Jahre hin ziehn sich ihre feindseligen Unternehmungen gegen die dänische Heimat. Aus diesen schöpfte eine zweite Vise, K, ihren Gegenstand. Hier tritt nun Stig als primus inter pares hervor. Das erhaltene kurze Fragment, anscheinend ein Liedanfang, schließt an das ältere Gedicht FG nicht an; seine Stoffbegrenzung im übrigen bleibt dunkel.

Das dritte Lied, HI, hat Marsk Stig zum einzigen Helden erhoben. Aber es besingt ihn nicht als Königsmörder: die dunkle Tat liegt zurück, Stig muß sich jetzt vor dem Hoftage stellen, dort beschuldigt ihn der junge König und ächtet ihn; Stig erwidert mit einer Trutzrede und baut sich danach die unerstürmbare Feste. Im Eingangsauftritt erzählt Stig seinem Weibe die schreckenden Träume: sie gehn auf die bevorstehende Friedloslegung, und die Frau ist nichts weiter als die typische Balladenfigur, die dem um Mitternacht erwachenden Helden die Träume abhört (Martensen S. 140). Unser Lied ist eine wohl abgerundete Einheit und würde sich inhaltlich weder an FG noch an K anfügen.

Diese drei Dichtungen stehn in lebendiger Anschauung der geschichtlichen Vorfälle. Ein viertes Lied, CDE, wahrscheinlich ein gut Teil jünger, führt einen völlig neuen, ungeschichtlichen Hauptgedanken ein, das Lucretiamotiv: Stig hat an dem König die Verführung seiner Frau zu rächen. Aus der weiblichen Nebenrolle in HI ist eine beherrschende Figur geworden. Wie schon in HI ist Stig der alleinige Königsgegner, aber jetzt, nach der neuen Begründung, kann er als Königs*mörder* ins Auge gefaßt werden: 'ich will nicht eher in deinen Armen schlafen, als bis du König Erich erschlagen hast,' sagt ihm die Gattin. Doch darauf folgt nur die offene Absage Stigs an den König — der Mord wird nicht erzählt. Das Lied ist also entweder nur zur Hälfte bewahrt, oder es war von Anfang an eine echt episodische Komposition: ein zweites Lied, mit dem Königsmorde, sollte seinen Faden weiter spinnen, sicher aber nicht unser FG, da hier ja die Tat so gänzlich andere Gründe und Vollstrecker hat. Dem Unfertigen des Schlusses strebt der Text C durch eine unlogische Anleihe bei HI abzuhelfen. Vgl. damit Olrik S. 53 u.; Martensen S. 143 f. 146 suchte Text C als rundes Ganze zu rechtfertigen.

So gab es nun vier Lieder, die aus den Ereignissen von 1286—1290 vier verschiedene Stoffe geformt hatten. Die sachliche Auffassung, das Phantasiebild der Menschen und Taten war in jedem anders, und so sind sie nichts weniger als cyklisch entstanden. Die drei ältern waren selbständig konzipiert; das

jüngste, falls Text D seinen richtigen Schluss gibt, forderte ein weiteres Lied als Fortsetzung.

Die Große Vise A baute sich nun folgendermaßen auf — wenn wir nämlich mit Martensen (S. 149) und Olrik annehmen, daß andere Balladen von Stig nicht vorlagen, was mir etwas unsicher erscheint.

Aus dem jüngsten Liede, CDE, übernahm der Dichter das Lucretiamotiv, damit also die Begründung des Ganzen und Stigs Frau als Vordergrundsgestalt. Die Traumscene aus HI kam an den Eingang des Ganzen und erhielt dadurch einen andern Sinn: die bangen Träume kündigten nun — für das Erleben des Hörers — die Schandtat des Königs und alle weitern Nöte des Helden an, nicht bloß die Ächtung an dem Hoftage. Lied FG lieferte die Mordtat selbst: obwohl dieser Liedinhalt unserm Dichter in ganz neuem Lichte erscheinen mußte, nämlich als Racheakt Stigs und seiner Frau, hat er doch den Namen seines Helden gar nicht hereingetragen (Str. 78—90) und sich begnügt, der Gattin einen Anteil an dem Verrate zu geben (Str. 79). Auf den Inhalt von FG folgte die Friedloslegung aus HI, die auch wieder notwendig in neue Beleuchtung trat, da ja nun Marsk Stig dem Hörer als Töter des Königs bekannt war. Wiederum war der Dichter konservativ genug, in die überkommenen Repliken kein offenes Geständnis des Helden einzufügen. Den naturgemäßen Schluß des neuen Ganzen gab das Ende von HI, die Erbauung der festen Burg. Lied K scheint nicht verwertet zu sein. Den Kehrreim bot HI dar.

Die aus den drei Quellen übernommenen Auftritte zählen in A zusammen 52 Strophen; doch manche von diesen fehlen in unsern Texten der ältern Lieder und mögen das Werk des letzten Verfassers sein. Der Wortlaut von HI und von CDE erste Hälfte ist ziemlich treu bewahrt; FG und die zweite Hälfte von CDE wurden freier behandelt. Doch kennen wir ja nicht die genauen Vorlagen des A-Dichters.

Reichlich die Hälfte des Gesamttextes entfällt auf neu geschaffene Scenen. Hinter dem Traumeingange erzählt der Dichter recht umständlich die Verschickung des Helden in den Feldzug (Str. 5—19), darauf schildert er die Verführung durch den König (Str. 20—28): beides hatte das Lied CDE in einer

Eingangsstrophe abgetan. Neu ist dann namentlich die lange Überleitung von CDE (Aufsage an den König) zu FG (Mord), Str. 51–77: hier schafft der Dichter weit mehr als logische Gelenke, die den politischen Verrat in die neuen, menschlichen Voraussetzungen einfügen; er gestaltet stimmungsvolle sinnliche Bilder, und eben hier liegt der Verdacht nahe, daß unsere drei Balladen nicht sein ganzer Vorrat waren. Endlich schaltet er nach der Friedloslegung einen kurzen Auftritt zwischen den Gatten ein (Str. 99—103): ein meisterhafter Zug, sofern er den beherrschenden Klang der ersten Hälfte noch einmal voll ertönen läßt.

Dieses Schema mag einen gedrängten Überblick geben:[1])

Lied A	Str. 1–4.	5–28.	29–50.	51–77.	78–90.	91–98.	99–103.	104–108.
Ursprung:	HI	neu	CDE	neu	FG	HI	neu	HI

Vergleichen wir mit der Geste von Robin Hood, so finden wir diese Hauptunterschiede. Die dänischen Lieder rankten sich von Anfang an um ein Ereignis, daher konnte das Sammelgedicht eine weit strengere Einheit erzielen als die Geste. Rollenverschmelzung brauchte der dänische Dichter nicht vorzunehmen; dafür mußte er einen Liedstoff heranziehn, worin sein Held gar nicht aufgetreten war (FG), und auch sonst hatte er das Überlieferte mehrfach anders zu wenden. Die Zudichtung des letzten Verfassers ist bedeutender, und auch in der Anordnung der Massen hat er ungleich mehr schöpferische Tätigkeit bewährt.

Vergleichen wir die epische Sammeltheorie, so beschränkt sich die Ähnlichkeit wieder auf den allgemeinen Umriß: Lieder eines Versmaßes traten zu einer größern Dichtung

[1]) Die Fassung B in ihrer Mittelstellung zwischen den kurzen Liedern und A haben Jörgensen und Martensen nicht befriedigend erklärt. B hat mit A wesentliche Züge des Grundrisses gemein: es stellt die Traumscene aus HI an die Spitze, erzählt dann die Verführungsgeschichte ähnlich eingehend wie A (doch im Wortlaut weit abweichend) und bringt hierauf den Inhalt von CDE. Der Aufsage an den König aber gibt B die überraschend neue Wendung, daß Erik den Helden mit dem Turme bedroht und Stig den König niederhaut. Dann endet es wie in A mit dem HI-Schlusse. War B älter als A, wie Olrik S. 54 glaubt, dann hätte der A-Dichter seinen kunstreichen Plan gutenteils aus B entnommen. Aber im einzelnen führt dies in Schwierigkeiten, und mir scheint die Annahme notwendig, daß B irgendwie als dichterisch freie Neuformung der lückenhaft übermittelten Großen Vise entstanden ist.

zusammen. Die Unterschiede sind zahlreich. Wir legen darauf keinen Nachdruck, daß die Hälfte Neudichtung ist und daß die Umdichtung der Quellen gelegentlich tief greift. Aber die Zusammenordnung des Alten und des Neuen folgt einem individuell geistreichen Plane, es ist kein einfaches Nacheinander. Und die kurzen Lieder waren nicht als Teilstücke eines Kreises gedacht: der letzte Dichter hat in die zwei älteren von den dreien eine neue Seele gelegt und erst dadurch jenes Ganze zuwege gebracht, das in der Phantasie der Früheren noch nicht bestanden hatte. Endlich war das Ergebnis mit seinen 216 Langzeilen (= 54 Nibelungenstrophen) keineswegs ein Epos, sondern immer noch ein sangbares Lied, das wohl im Scenenreichtum, nicht aber in der Erzählweise über die Balladenart hinausging.

In der Großen Vise von Marsk Stig kann man einen Gipfel der Balladendichtung erblicken: ein Anlauf zum Epos ist sie nicht. Aus dem einfachen Grunde, weil der Dichter im Lied*stile* verharrt. Sollte aus der poetischen Überlieferung von Erik Glippings Morde ein Epos gebaut werden, so war ein Zusammenraffen von zwei oder drei Balladeninhalten zwar kaum zu umgehen; aber das Wesentliche war das veränderte Formgefühl, das sich schon am Inhalte einer Ballade genügend ausweisen konnte: das Gefühl für das Tempo comodo e maestoso der großen Verserzählung.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts hat der dänische Geschichtsforscher und Sammler Anders Sörensen Vedel die echten Folkeviser von Marsk Stig und den mit ihm zusammenhängenden Gestalten vorgenommen und sie mit reichlicher eigener Zutat zu acht Gedichten bearbeitet, Nr. 29—36 seiner Sammlung, bei Grundtvig unter Nr. 145—149 gedruckt; in Summa eine Versmasse von 424 Langzeilen (= 106 Nibelungenstrophen). Eine 'beginnende Epopöe', wie man es genannt hat (Martensen S. 157 f.), ist zwar auch dies nicht, aus dem vorhin erwähnten Grunde. Dagegen nähert es sich in der Tat, wenn man Vedels Prosaübergänge hinzu nimmt, dem *Liedercyklus*, wie man ihn für die germanische Sagendichtung gefordert hat. Der gelehrte Litterat der Renaissance bietet uns einigermaßen das was die heroischen, spielmännischen und ritterlichen Dichter des germanischen Mittelalters unerbittlich verweigern.

6. Gedanken zur Terminologie.

Die Sammeltheorie und das Postulat vom cyklischen Betriebe der Heldendichtung haben nicht nur die Anschauungen sondern auch die geläufigen Ausdrücke unserer ältern Litteraturgeschichte gemodelt. Es lohnt wohl die Erwägung, ob man nicht besser täte, in Zukunft überall da wo es auf Genauigkeit ankommt, die betreffenden Begriffe und Wörter etwas eindeutiger und empirischer zu handhaben.

Unter *Lied* versteht man in der gelehrten Litteratur dreierlei sehr verschiedene Dinge: 1) ein großes Epos: Nibelungen*lied*; diesen Namen müssen wir als ehrwürdiges Erbstück tragen (obschon sich ja auch, wie in diesem Aufsatze, mit 'Nibelungenepos' oder 'den Nibelungen' auskommen läßt): aber daß uns Einige auch mit einem Beowulf*lied* beschweren wollen, ist nicht wohl getan. 2) ein Vortrags- oder Leseabschnitt, eine âventiure, ein Canto. 3) ein Lied im engern Sinne, d. h. — wo es sich um Sagendichtung handelt — eine kurze abgerundete Verserzählung.

Es wäre gewiß zu empfehlen, das Wort Lied nur in dem dritten Sinne zu gebrauchen. Der Ausdruck *Rhapsodie* schließt fragwürdige Voraussetzungen ein, er schillert unbestimmt zwischen 'Vortragsabschnitt' und 'Lied'; ich glaube, man kann ihn entbehren. Das Wort *Einzellied* sollte Anfangs den Gegensatz zum Chorliede ausdrücken, und in dieser Bedeutung wäre es schwer zu ersetzen. Dann aber hat man oft das Einzellied dem Epos entgegengestellt, mit der sammeltheoretischen Anschauung im Hintergrunde: das Lied ist das Einzelne, das Epos das Mehrfache. So verwendet, ist der Ausdruck vom Übel.

Das Adjektiv *episch* wird man nach wie vor der ganzen erzählenden Dichtung lassen können; bei dem Ausdruck 'epische Breite' = 'Breite des Epos' kann keine Verwechslung entstehen. Das Wort *Epos* gebrauche man dagegen im engern Sinne, um sich nicht immer mit 'Epopöe' oder unhandlichen Umschreibungen schleppen zu müssen.

Da man mit *Liedercyklus* bestimmte theoretische Vorstellungen verbinden gelernt hat, wird man ein loseres Nebeneinander von Liedern verwandten Inhalts, wie etwa die Nibelungenlieder in der eddischen Sammlung, die Robin Hood-Lieder bei

Child Bd. 5, lieber mit den unvorgreiflichen Namen 'Liedergruppen, -reihen, -massen' bezeichnen.

Das Wort *Sage* in kollektiver, genereller Bedeutung ist nicht zu entbehren: 'dies begegnet in germanischer Sage', 'eine Gestalt der gotischen Sage' udgl. Am häufigsten versteht man unter 'Sage' heut einen durch die Person oder den Stammbaum zusammengehaltenen Sagenkomplex: man spricht singularisch von 'der Beowulfsage', 'der Starkadsage', 'der Sigfridsage', 'der Nibelungensage'; man sagt: 'die erste Hälfte der Nibelungen erzählt *einen Teil der* Sigfrid*sage*'; 'die beiden *Teile der* Nibelungen*sage* bilden in der Edda noch kein Ganzes'. Dieser Sprachgebrauch, scheint mir, stärkt einer unklaren Anschauung den Rücken, und ich möchte den Vorschlag machen, den Singular *Sage* zu unterscheiden von dem *Sagenkomplex* (Sagenreihe, -gruppe, -kreis, -masse). Die Realität war anfangs und durch lange Zeiten hindurch die einzelne epische Fabel, die als Liedinhalt in ähnlicher Begrenzung immer wieder vor die Ohren der Hörer kam. Geben wir dieser epischen Realität den Namen Sage! *Fabel = Liedinhalt = Sage.* Der Sänger, der halb schöpferisch, halb wiederholend seine Hörer mit einem Vortrage erfreuen wollte, nahm nicht den vielgenannten 'Ausschnitt oder Abschnitt aus der Sage', auch nicht 'einen der Hauptpunkte der Sage', sondern er nahm *eine Sage*, d. i. eine Fabel, und wenn er nicht zufällig der Schöpfer der Sage war, hatte er sie schon als Füllung eines Liedes, als Liedinhalt, überkommen, er brauchte sie nicht erst aus einem größern Ganzen auszuschneiden. Vielleicht kannte er von dem nämlichen Helden oder seinen Verwandten andere Sagen (= Fabeln, Liedinhalte); dann stand also die für den Augenblick gewählte Sage in einer Sagenreihe, einem Sagenkreise. Aber das war nicht immer der Fall. Die anfangs schattenhafte Vorstellung von dem Sagenkreise konnte an Festigkeit gewinnen, da wo große Epen oder Programmlieder oder Sagas entstanden: es gab jetzt Denkmäler, die die einzelnen Sagen = Liedinhalte in ihrem Nacheinander deutlich hinstellten. Aber die organischen Grenzen der Fabel, also der einzelnen Sage, wurden dadurch nicht ausgewischt. (Von Sagenverschmelzung, -verstümmelung u. ähnl. reden wir hier nicht, das sind Vorgänge für sich.) Manche Sagen wurden nur genealogisch an

andere angeknüpft, z. B. die Hildesage an die Kudrunsage, die Grottisage an die Halfdaningensagen. Dann blieb die Unabhängigkeit der Fabel in voller Kraft.

Die herrschende Terminologie nimmt ihren Standpunkt nicht in der Wirklichkeit der Lieder, sondern bei einem idealen Epos, das alle verbindbaren Sagen verbunden hätte; oder was gleichbedeutend ist, sie sieht jedes Lied als Beitrag zu etwas Größerm, und dieses Größere nennt sie 'die Sage von X'. Daß es sich dabei nicht bloß um Wortgebrauch handelt, wäre mit allerlei Beispielen zu illustrieren. Die Auffassung vom Wesen der Fabel und damit des Liedes hängt davon ab. Es trifft der Vorwurf zu, den Aristoteles, Poetik c. 8, gegen gewisse Epiker richtet: *οἴονται γὰρ ἐπεὶ εἷς ἦν ὁ Ἡρακλῆς, ἕνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν.*

Wir schlagen also vor, pluralisch von Beowulfsagen, Starkadsagen, Sigfridsagen zu sprechen. Die größte der Sigfridsagen ist die Brünhildsage, die eine geschlossene Fabel ausmacht. Der erste Teil des Nibelungenepos erzählt diese Brünhildsage, während er auf zwei andere Sigfridsagen, die vom Drachenkampf und die vom Nibelungenhort, nur einen Seitenblick wirft. Die Sage vom Burgundenuntergang ist nicht an 'die Sigfridsage' im allgemeinen, sondern an die Brünhildsage angerückt worden. In den Sigurds- und den Atliliedern der Edda haben wir nicht 'zwei Sagenteile, die noch kein Ganzes bilden', sondern zwei Sagen, die noch nicht zu einer (Doppel-)Sage verschmelzt sind, wie dies in der oberdeutschen Dichtung geschehen ist.

Man begegnet da und dort der Vorstellung, die Stoffwahl im Nibelungenepos zeuge von bewundernswertem Dichterblicke oder Kunstverstande, indem aus einer weiten Sagenmasse grade das herausgehoben sei, was sich auf Sigfrids Verhältnis zu Kriemhild und somit auch auf Kriemhildens Rache beziehe, und was daher einer einheitlichen Formung durch den Epiker fähig war. Darin liegt ein beinah phantastischer Irrtum, und von dieser Seite wenigstens ergibt sich kein Einwand gegen 'die Nibelungen, die sich selbst gedichtet haben' (Müllenhoff)!

Unser Epos verbindet zwei Sagenstoffe, die von jeher, seit dem 5. Jahrhundert, als klar abgegrenzte Liedinhalte vererbt worden waren. Seitdem man in bairischen Landen die Rolle des

hortgierigen Etzel auf die gattenrächende Kriemhild übertragen hatte, also nach herrschender Annahme seit dem 8. Jahrhundert, besaßen die beiden Sagen den innern Zusammenhang, den die Epiker um 1200 als vollendete Tatsache übernahmen. Gewiß führte jene oberdeutsche Sagenneuerung zu einem bewundernswerten dichterischen Ergebnisse, indem sie aus zwei Liedstoffen, die schon für sich zu den reichsten und gewaltigsten gehörten, eine höhere Einheit schuf, der an Weite des Grundrisses und Fülle der heroischen Kernmotive nichts in germanischer Sage, auch nichts bei den alten Griechen, an die Seite treten kann. Aber dieses Verdienst fällt dem achten Jahrhundert, nicht dem zwölften zu.

Und noch ein zweiter Punkt. In der ursprünglichen Sage von Sigfrids trügerischer Werbung und Tod, der 'Brünhildsage', hatte Brünhild das Übergewicht vor Grimhild-Gudrun; diese war eine Gestalt zweiten Ranges. Das sehen wir aus den drei eddischen Sigurðarkviður. Unser Epos zeichnet Kriemhild als die entschiedene Heldin schon in der Brünhildsage. In dieser Zurücksetzung der Brünhild liegt eine oft hervorgehobene Schädigung der Sage, zugleich aber ein Gewinn für das größere Ganze, die Doppelsage: die Heldin des Burgundenuntergangs beherrscht jetzt auch schon die erste Hälfte der Gesamtdichtung. Auch diese zweite Neuerung darf man schwerlich der Ependichtung des 12. Jahrhunderts gutschreiben. Wahrscheinlicher ist, daß sie schon im Gefolge jener 400 Jahre ältern Sagenwandelung ging. Für die Dichter, die das Blutbad am Hunnenhofe als Rache für Sigfrid kannten, gewannen die Tatsachen der Brünhildsage neue Accente: Sigfrids Tod wurde wichtiger als der Selbstmord Brünhildens — man vergleiche wieder das eddische Brot und das Kurze Sigurdslied! —, denn jener, nicht dieser zog das Verhängnis der zweiten Sage nach sich. Sigfrids Beziehung zur Gattin trat stärker hervor, denn sie war ja die nachmalige Rächerin. So konnte Kriemhild zur weiblichen Vordergrundsfigur in der Brünhildsage werden. Vielleicht geschah es allmählich, schrittweise. Denn die Brünhildsage einerseits, die Burgundensage anderseits blieben wohl nach wie vor selbständige Liedinhalte (vgl. die Ballade Grimilds hævn), sodaß das Bedürfnis nach ihrer seelischen Zusammenstimmung nicht so

gebieterisch auftrat wie innerhalb eines Gedichtrahmens. Man möchte wohl wissen, wann den oberdeutschen Dichtern der Tod Brünhildens aus der Bildfläche schwand: damit war die Entthronung der einstigen Heldin besiegelt. Der Kriemhildentraum zu Anfang der Dichtung setzt voraus, daß die Brünhildsage vom Standpunkte der neuen Heldin erzählt wurde. Aber dieser Traum braucht, obwohl die Vǫlsungasaga ihn kennt, nicht hinter der ritterlichen Epik zurückzuliegen (Germ. Abh. für Paul S. 43).

Also in den großen Linien der Stoffbegrenzung und des einheitlichen seelisch-dramatischen Aufbaues konnte sich das Epos des 12. Jahrhunderts alter Überlieferung anvertrauen. Und die Vereinigung der innerlich schon längst verbundenen zwei Sagen zu einem äußern Ganzen war keine geistige Tat. Das Neue und das besondere Verdienst des Nibelungenepos ist darin zu suchen, wie die schmückenden Stoffmassen des breiten Epenstils angebracht wurden, so daß die altererbten Grundlinien, die äußeren und die seelischen, ihre Herrschaft behielten. Tadellos ist es ja damit nicht gelungen; sonst wäre keine Liedertheorie aufgestellt worden. Immerhin darf man sagen: das Skelett blieb gesund, wenn auch die Muskel- nnd Fettbelastung stellenweise hypertrophisch wurde. Dieses Skelett jedoch — um im Bilde zu bleiben — *war schon da,* als man mit der Mastkur der epischen Breite begann.

Zu der Entstehungsgeschichte der germanischen Heldenepen geben diese Blätter nur einen kleinen Beitrag. Sie suchen nur das eine Grundproblem zu beleuchten, den Gegensatz zwischen der ältern und der jüngern Dichtform, zwischen Lied und Epos. Alles was sich innerhalb des breiten Epenstils zutragen kann: Fortsetzung, Einschaltung, Überarbeitung; Verbindung zweier gleichlaufender Epentexte: das ist hier zur Seite geblieben.

Die verwandten Fragen der griechischen, indischen, französischen, spanischen, finnischen Dichtung habe ich nicht berührt; ich könnte mir hier ein eigenes Urteil über die widerstreitenden Ansichten nicht herausnehmen. Man hat davon gesprochen, daß sich die Homer- und die Nibelungenkritik gegenseitig förderten, und daß wohl auch einmal die Homerkritik im Vorsprunge war

(Cauer Grundfragen der Homerkritik, Leipzig 1895, S. 4). Was die eine Hauptfrage betrifft, das Verhältnis des Epos zum Liede, hätte wohl der Nibelungenforscher die Aussicht und die Pflicht, dauernd im Vorsprunge zu bleiben und dem Homerforscher gegenüber der Gebende zu sein. Denn eine sorgfältig gepflegte Methode ist noch nicht alles; es braucht auch Quellen. In der Religionsgeschichte ist es ungerecht, von der germanischen Forschung mit ihrem kümmerlichen Materiale zu erwarten, daß sie mit der griechischen Schritt halte. Aus Luft modelt man keine Bildwerke. In unserm Falle jedoch ist aller Vorteil der Überlieferung auf seiten der Germanen. Denn wir besitzen nicht nur den einen Vergleichsgegenstand, die Epen; wir brauchen nicht a mit x zu vergleichen. Wir kennen dieses x, die Lieder, in zahlreichen Vertretern, und zwar in älteren und in jüngeren, auch in solchen, die den nämlichen Sagenstoff wie unser Hauptepos behandeln.

Man denke sich nur, wenn aus Griechenland zwei vorhomerische Lieder mit dem Zorne Achills, drei Lieder mit der Heimkehr des göttlichen Dulders erhalten wären, dazu für jede der beiden Fabeln ein nachhomerisches Lied; endlich mit anderm Sageninhalte ein Dutzend vorhomerischer, ein paar hundert nachhomerischer Lieder! So liegen ja die Dinge auf germanischer Seite, und wenn dieser Reichtum in den Schriften über die Nibelungen so wenig zur Schau gestellt wird, so macht das der Zauber, womit die Sammeltheorie Freund und Feind ohne viel Unterschied behext hat. Der Bezauberte schaut nur auf die Lieder, wie sie sein sollen, die Epensegmente, die Vortragsabschnitte: für die Lieder, wie sie sind, hat er kein Auge.

Inhalt.

Seite

1. Einleitendes. Die Sammeltheorie 3
2. Die Stoffbegrenzung in Lied und Epos 8
3. Liedhafte Knappheit und epische Breite 21
4. Das Wachstum des Stoffes 30
5. Die englische Geste von Robin Hood und die dänischen Folkeviser von Marsk Stig 37
6. Gedanken zur Terminologie 47

Stanford University Libraries
Stanford, California

Return this book on or before date due.

APR 12 1978

IN STACKS

APR 12 1978

JAN 22 1980

MAY 11 1978

APR 20 1981

JUN 16 1978

JUN 1993

JUN 1985

Aus dem Verlage von Fr. Wilh. Ruhfus in Dortmu

Eddica minora

Dichtungen eddischer Art aus den Fornaldarsögur
und anderen Prosawerken
zusammengestellt und eingeleitet von
Andreas Heusler und **Wilhelm Ranisch.**
Preis: Mk. 5,—

Zwei Schriften des Münsterschen Wiedertäufe
Bernhard Rothmann

bearbeitet durch
Dr. Heinrich Detmer (†), und **Dr. Robert Krumbhol**
Oberbibliothekar an der Königl. Universitäts-bibliothek Münster.
Archivar am Königl. Staats-Archiv Münster.
Mit einer Einleitung über die zeitgeschichtlichen Verhältnis
Preis Mk. 4,—

Zeitfolge der Gedichte und Briefe
Johann Christian Günthers

zur Biographie des Dichters von **Carl Enders**, Dr. phil.
Preis Mk. 5,—

Das Evangelium der Schönheit
in der englischen Literatur und Kunst des XIX. Jahrhunde

30 Vorträge über die Vorbereitung und Entwickelung der ästhetischen Kultu
in England
von **Ernst Sieper.**
broschiert Mk. 7.—
In modernem Kunstlederleinband mit Goldschnitt **Mk 9,—**

Empfundenes und Nachempfundene

Verse von **August Herzog**
Mk. 3.—